Nicolaas Teeuwisse

Ausgewählte Druckgraphik
Selected Prints

V

2008

Ausgewählte Druckgraphik
Selected Prints
V

Nicolaas Teeuwisse OHG · Erdener Str. 5a · D-14193 Berlin-Grunewald
Telephone: +49 30 893 80 29 19, +49 30 890 48 791 · Telefax: +49 30 891 80 25
Email: n.teeuwisse@t-online.de

20 Vredeman de Vries

Über die Seltenheit alter Druckgraphik

Neulich fiel mir ein, welches Privileg es eigentlich ist, sich ungestört in der Abgeschiedenheit eines Arbeitszimmers oder Kupferstichkabinetts dem Studium und der Betrachtung von Kunstwerken auf Papier widmen zu können. In einer Zeit vulgärster, fast unentkommbarer medialer Gewalt ist diese Tätigkeit ein wundervoller, fast anachronistischer Zeitvertreib. In jedem Graphikliebhaber muß demnach etwas von einem Autisten stecken! Vielleicht kam ich zu dieser Erkenntnis durch einen befreundeten Kurator, mit dem ich in den Katakomben seines ehrwürdigen Instituts Graphikmappen- und Kästen mit zum Teil nie zuvor gesehenen Inhalt durchstöberte. Beim Öffnen einer dieser Schatztruhen, die offenbar nur gelegentlich gesichtet wurden, verfiel er in Jubelrufe auf seine nicht alltägliche und manchmal – seien wir ehrlich ! – auch etwas exzentrische Profession! Es befanden sich in der Tat äußerst ungewöhnliche und kuriose Fundstücke der europäischen Druckgraphik in diesen Mappen und damit landen wir auch bei der Fragestellung der Überschrift. Wie selten sind bestimmte Blätter eigentlich und welche zuverlässigen Kriterien gibt es, einem Stich oder Holzschnitt dieses Prädikat zu verleihen ? Ich glaube, verläßliche Anhaltspunkte existieren kaum und Selbstkritik an dem eigenen Berufsstand ist hier zuerst angebracht. Mit Sicherheit wird im Metier des Graphikhandels am häufigsten Schindluder mit diesem Begriff betrieben, das magische Adjektiv „selten“ verleiht dem Kunstwerk ja einen besonderen Glanz und weckt Begehrlichkeit. Jedoch wurde auch in der älteren beschreibenden Literatur offenbar nicht immer mit der nötigen Zurückhaltung mit dieser Bezeichnung umgegangen. So sind die ersten, in den 1950er Jahren veröffentlichten Hollstein-Bände – wie verdienstvoll auch ! – manchmal etwas salopp recherchiert und geben die summarischen Standort- und Provenienzangaben oft ein falsches oder verzeichnetes Bild von der Seltenheit eines bestimmten Blattes. Die Frage ist daher außerst komplex und ihre Antwort, wenn überhaupt möglich, höchst unterschiedlich.

Im Falle der wahrhaft seltenen Kupferstichfolge der *Ziervasen* des Vredeman de Vries (Kat. Nr. 20) dürfte der Grund relativ offensichtlich sein. Vredemans Erfindungen dienten über Generationen hinweg dem Ateliergebrauch von Architekten, Malern, Bildhauern und Kunsthandwerkern, waren also Gebrauchsgegenstände und fielen so zwangsläufig einer natürlichen Abnutzung zum Opfer. Bei der kuriosen Darstellung des *Sündenfalls* (Kat. Nr. 6) könnte es sich dagegen um den einmaligen Exkurs eines anonymen deutschen Künstlers oder Goldschmiedes in einer ihm wenig geläufigen Technik handeln. Problematischer ist die Fragestellung angesichts der in diesem Katalog enthaltenen Folge des *Gleichnisses vom reichen Mann und vom armen Lazarus* des Peeter Van der Borcht (Kat. Nr. 1). Ger Luijten hat im Vorwort des Van der Borcht-Bandes des *New Hollstein*, der mit Recht das Adjektiv „neu“ trägt, auf die Diskrepanz in seinem Œuvre hingewiesen. Van der Borcht war Zeit seines Lebens ein vielbeschäftigter Graphiker, der für die namhaftesten Verleger in Antwerpen arbeitete. Seine moralisierenden und biblischen Stichfolgen müssen auf Grund der Popularität ihrer Thematik sehr hohe Auflagen gekannt haben und doch sind mehrere dieser Schöpfungen heute ausgesprochen rar, ja fast unauffindbar; so waren beispielsweise von der bewußten Lazarusfolge bis jetzt lediglich zwei Blatt nachweisbar ! Was ist mit diesen druckgraphischen Erzeugnissen geschehen? Fielen auch sie dem natürlichen Verfall zum Opfer oder gibt es andere Gründe für ihr seltenes Erscheinen?

Es ist allgemein bekannt, daß Stiche von Künstlern wie Dürer und van Leyden bereits in ihrer Zeit als gesuchte Kostbarkeiten galten und sorgfältig in Sammleralben gehütet wurden. Dies wird auch für frühe Rembrandt-Drucke gegolten haben, vor allem wenn sie zudem noch auf kostbaren exotischen Papieren gedruckt waren. Mit den von Clement de Jonghe und späteren Verlegern herausgegebenen Abzügen wird man jedoch bereits nonchalanter umgesprungen sein, wenn auch in diesem Fall die sehr hohen Auflagen den Verlust durch Altersschäden oder andere äußere Einflüsse wettgemacht haben dürften. Wurden dagegen die Stiche Van der Borchts, der als Künstler gewiß nicht einen vergleichbaren Status genoß, als preisgünstige Dekoration oder als häusliches Memento an die Wand gepinnt oder zu diesem Zweck auf eine Unterlage von Holz oder Textil geklebt, wie es im 16. und 17. Jahrhundert allgemein üblich war? Papier ist ein fragiles Medium und dieser profanere Gebrauch von Druckerzeugnissen könnte ein Grund für die Seltenheit seiner Blätter sein. Doch bleibt die Frage, weshalb Stiche von ebenso populären Kupferstechern wie Pieter van der Heyden oder Phlips Galle aus dem Verlagshaus des Hieronymus Cock, die auch ähliche Zwecke erfüllt haben könnten, in viel größeren Mengen erhalten geblieben sind? War Cock als Verleger geschäftstüchtiger als sein Konkurrent Johannes Vrients, für den van der Borcht in diesem speziellen Fall arbeitete ? Oder war der Bekanntheitsgrad Pieter Brueghels, der die Zeichnungen für die Stiche van der Heydens schuf, doch ausschlaggebend für einen sorgfältigeren Umgang mit diesen Druckerzeugnissen ?

Es sind diese oft ungelösten Fragen, die die Beschäftigung mit der alten Druckgraphik so faszinierend machen und zum Nachdenken über die Werkstattpraxis von Künstlern, über die Geschäftsstrategien von Verlegern und Kupferstichhändlern sowie die Vorlieben und Gepflogenheiten von damaligen Sammlern anregen. So entsteht ein buntes, kaleidoskopisches Bild, das mosaiksteinartig beiträgt zur fesselnden und abwechslungsreichen Rezeptionsgeschichte der abendländischen Kunst in den zurückliegenden Jahrhunderten.

Mein Dank gilt folgenden Personen, die mir mit Rat und Tat zur Hand gegangen sind: Suzanne Boorsch, Ann Diels, Peter Fuhring, Huigen Leeflang, Ger Luijten und Lutz Riester. Meinen Kollegen Ruth Baljöhr, Sandra Espig und Robert Oberdorfer sei für hilfreiche Korrekturen gedankt.

Nicolaas Teeuwisse

On the rarity of Old Master prints

It recently occurred to me what a privilege it is to be able to sit undisturbed in the seclusion of a study or print room and devote oneself to the scrutiny and enjoyment of works on paper. In an age of unremitting aggressiveness and vulgarity in the media, this activity is a wonderful, almost anachronistic pastime. Print lovers must have something autistic about them! This insight may well have been sparked by a curator friend of mine, with whom I was rummaging through folders and boxes in the catacombs of his venerable institute. While opening one of these treasure chests – which were evidently only inspected on rare occasions as he was not aware of all that they contained –, he couldn't resist expressing his jubilation at belonging to such an unusual and – to be quite honest – at times somewhat eccentric profession! It turned out that these boxes really did contain some very unusual and curious examples of European printmaking, which brings us to the question adumbrated in the heading. How rare are certain works really and what reliable criteria are there for bestowing such a tribute on a print? I believe that reliable clues are few and far between, so self-criticism of one's own profession is very much in order. There can be no doubt that print dealers have misused this attribute most often, as the magic adjective „rare" invests a work of art with a special aura and makes people covet it. Yet even in the older descriptive literature it is clear that this term was not always used as sparingly as it might have been. Thus the first Hollstein volumes published in the 1950s – however praiseworthy – were occasionally researched in a somewhat nonchalant manner, and the summary data on location and provenance often give a false or distorted picture of the rarity of a certain print. The question is therefore extremely complex, and attempts to answer to it, if indeed it can be answered, may vary considerably.

In the case of a remarkably rare set of prints, the *Suite of the Vessels* by Vredeman de Vries (cat. no. 20), the reason is relatively obvious. For generations Vredeman's inventions were used in the studios and workshops of architects, painters, sculptors and craftsmen, being utilitarian objects that were naturally subject to wear and tear. On the other hand, the curious portrayal of *The Fall of Mankind* (cat. no. 6) could be a singular experiment by an anonymous 16th century German artist or goldsmith. The question becomes even harder to answer with regard to another series of prints contained in this catalogue: the *Parable of the Rich Man and Poor Lazarus* by Peeter Van der Borcht (cat. no. 1). In the preface to the Van der Borcht volume of the *New Hollstein*, which rightly bears the adjective "new", Ger Luijten has pointed out the discrepancy in his œuvre. All his life Van der Borcht was a prolific printmaker and draughtsman who worked for the most renowned publishers in Antwerp. Given the popularity of their themes, his prints with moral and Biblical subjects must have gone through very large editions, and yet some of these works are extremely rare today, indeed almost impossible to find. Only two prints of the *Parable* set were traceable in public collections so far ! What has happened to the other two prints of the series ? Did they fall a prey to natural wastage or are there other reasons for their rarity?

It is generally known that prints by such artists as Albrecht Dürer and Lucas van Leyden were highly appreciated during the lifetimes of their creators as objects to be treasured and kept safely stashed away in collectors' albums. This will also have applied to lifetime impressions of Rembrandt's etchings, especially if they were printed on precious exotic paper. However, the posthumous impressions published by Clement de Jonghe and later editors will probably have received more casual treatment, even if in this case the very large editions probably made up for losses caused by ageing or other external influences. On the other hand, were the prints of Van der Borcht, who certainly did not enjoy a comparable stature as an artist, pinned to the wall for decorative means or as a domestic memento or mounted for this purpose on a panel or piece of textile, as was customary in the 16th and 17th centuries? Paper is a fragile medium and this more casual use of his prints could be one reason for their rarity. Yet the question remains as to why engravings by equally popular engravers like Pieter van der Heyden and Philips Galle from the publishing house of Hieronymus Cock, which may also have served similar purposes, have been preserved in much larger numbers? Did Cock have a better understanding of the publishing business than his competitor, Johannes Vrients, for whom Van der Borcht worked in this particular case? Or was the fame of Pieter Brueghel, who created the drawn models for van der Heyden's engravings, the real reason that these prints were treated with greater care?

It is this pattern of often unresolved questions that make working with old prints so fascinating and prompt us to reflect on artists' studio practices, the business strategies of print publishers and dealers in engravings, and the predilections and customs of collectors in bygone days. The result is a colourful, kaleidoscopic picture that adds to the mosaic of our knowledge of the fascinating shifts and changes of taste in the history of Western printmaking in past centuries.

My thanks for their advice and assistance go to: Suzanne Boorsch, Ann Diels, Peter Fuhring, Huigen Leeflang, Ger Luijten and Lutz Riester. I am also grateful to my colleagues Ruth Baljöhr, Sandra Espig and Robert Oberdorfer for their valuable suggestions and helpful corrections.

Nicolaas Teeuwisse

14 Maglioli

1 PEETER VAN DER BORCHT

(um 1535 Mecheln oder Brüssel – 1608 Antwerpen)

Das Gleichnis vom reichen Mann und vom armen Lazarus. Folge von 4 Radierungen. 24,2 x 29,6 cm. The New Hollstein 84–87. Wasserzeichen Wappenschild (ähnlich Briquet 9819, ab 1588).

Die vier Illustrationen zum *Gleichnis des Lazarus* sind eine bedeutsame Neuentdeckung, denn bis jetzt konnten lediglich zwei Blatt der Folge in musealen Sammlungen nachgewiesen werden. Van der Borcht ist stiefmütterlich von der Kunstgeschichte behandelt worden, wie Ger Luijten im Vorwort zum kürzlich erschienenen druckgraphischen Werkverzeichnis bemerkt (The New Hollstein, *Peeter van der Borcht*, Rotterdam 2004, S. VII). Trotz seiner einflußreichen und produktiven Tätigkeit zu Lebzeiten, sind Van der Borchts Radierungen selten, eine Tatsache, die befremden mag, denn viele seiner Bilderfindungen wurden von anderen Künstlern kopiert und seine Stiche bis weit in das 17. Jahrhundert neu aufgelegt. Vor allem Van der Borchts didaktischen Radierfolgen mit moralisierendem oder religiösem Inhalt müssen auf Grund ihrer Popularität sehr hohe Auflagen gekannt haben, zumal der Künstler für führende Antwerpener Verleger wie Christoph Plantin, Adriaen Huybrechts, Johannes Baptista Vrients und Philips Galle arbeitete.

Dem unvergessenen Hans Mielke († 1994) und Ursula Mielke gebührt das nicht geringe Verdienst, unseren Kenntnisstand über das druckgraphische Œuvre Van der Borchts wesentlich präzisiert und um mehrere, bis dato unbekannte Blätter erweitert zu haben.

Die biographischen Anhaltspunkte zum Leben des Künstlers sind recht spärlich. Van der Borcht ist seit 1559 als Mitglied der Malergilde in Mecheln nachweisbar. 1572 flüchtete er aus ungeklärten Gründen nach Antwerpen, wo er 1580 Meister wurde. Van der Borcht muß sich in Antwerpen Ansehen verschafft haben, denn 1589-92 war er Dekan der Lukasgilde und 1597 erhielt er die Bürgerschaft.

Bei der uns vorliegenden Folge *Das Gleichnis vom reichen Mann und vom armen Lazarus* lieferte Van der Borcht offenbar die gezeichneten Vorlagen, die Darstellungen wurden wohl unter seiner Anleitung von einem anderen Künstler radiert. Die einzelnen Szenen zeigen jedoch eindeutig Van der Borchts künstlerische Handschrift und sind in einer sehr detailreichen und verfeinerten Stilsprache gestaltet. Auffallend ist die besonders üppige Bildregie. Die vier Episoden sind kompositorisch und räumlich komplex strukturiert. Jede Szene bietet eine wahrhafte Fülle an anekdotischen und stillebenhaft beobachteten Details auf; die lebhaft agierenden Protagonisten – man beachte die prassende Festgesellschaft und den mit tänzerischem Schritt herbeieilenden Diener ! – verleihen der Handlung Schwung und Farbigkeit. Die Antithese zwischen dem unglückseligen Lazarus und dem feisten Reichen ist bildnerisch so überzeugend dargestellt, daß man dem kaltherzigen Sünder die Strafe im Höllenfeuer beinahe vergönnt !

Die komplette Folge ist von eminenter Seltenheit. Ursula Mielke waren lediglich das erste und zweite Blatt der Folge bekannt, die in Brüssel (Prentenkabinet. Koninklijke Bibliotheek Albert I) aufbewahrt werden; von den beiden anderen Blättern bildet *The New Hollstein* nur Kopien ab. Ausgezeichnete, klare und gleichmäßige Drucke mit Rand um die Plattenkante, jeweils auf einem unbeschnittenen Albumbogen. Hollstein 87 geringfügig leichter in der Druckhaltung; die Blattgröße identisch mit den anderen Radierungen der Folge, durch den Beschnitt des Papierbogens ist die Darstellung jedoch im rechten Rand knapp angeschnitten. Minimale Altersspuren und Erhaltungsmängel, sonst vorzügliches Exemplar.

HELLVO, DIVES OPVM, CVI VENTREM EXPLERE VOLVPTAS,
PAVPERIEM TEMNIT, LAZARE SANCTE TVAM.
VLCERA TVRBA CANVM, DICTV MIRABILE, LINGIT:
ECCE FERAE OFFICIIS EXSVPERANT HOMINES.
Le riche auare, & plein de luxure,
Faisant bon chiere, & grand iniure
A son prochain, non donne de l' aumosne:
Ains plus humains que luy les chiens le donne.
Den rycken vreck vol van ghenuchte,
Iaecht van syn doore met groot gheruchte
Den ermen Lazarus dooft tot syn kermen
Dien nochtans de honden met lecken ontfermen.

ANTÉ DIEM RIGIDAE RVMPVNT FATALIA PARCAE
STAMINA, DELICIIS EXITIOSA NIMIS.
ABRIPIVNTQ. ANIMAM FVRIÆ PHLEGETONTIS AD VNDAS,
VIXERAT VT TAETRIS MERSA CVPIDINIBVS.
Mourut soubdain malheureux, fort à regre
Aiant faict sans charité tant de torte
De la misericorde de Dieu fort desspere
Ainsi l' ame al infer el mal esprit emporte.
Hy sterft seer noo om tvlees wellust:
Siet hier ontrent de vrienden en maghen
Met ghevenstheyt weenen en claghen,
Alsoo den boosen sterft vol onghenuchte.

1 PEETER VAN DER BORCHT

(ca. 1535 Malines or Brussels – 1608 Antwerp)

The Parable of the Rich Man and Poor Lazarus. Set of 4 etchings. 24.2 x 29.6 cm. The New Hollstein 84–87. Watermark: Shield of arms (similar to Briquet 9819, after 1588).

These four illustrations to the *Parable of Lazarus* are an important new discovery, as up to now only two prints of the series were known to be collocated in museum collections. As Ger Luijten observes in the preface to the New Hollstein volume on this artist (The New Hollstein, *Peeter Van der Borcht*, Rotterdam 2004, p. VII), Van der Borcht has been somewhat unjustly treated by art history. Despite being an influential and productive artist in his lifetime, Van der Borcht's etchings are rare, a fact that is rather surprising, since many of his inventions were copied by other artists and his prints re-issued until well into the 17th century. Given their popularity at the time, Van der Borcht's didactic suites of etchings on moral and religious themes must have gone through very large editions, especially as the artist worked for such leading Antwerp publishers as Christoph Plantin, Adriaen Huybrechts, Johannes Baptista Vrients and Philips Galle.

The unforgotten Hans Mielke (d. 1994) and Ursula Mielke deserve no little credit for having furnished more precise information about Van der Borcht's activity as a printmaker and for having added several hitherto unknown prints to the œuvre.

Details of the artist's life are few and far between. It is known that Van der Borcht was a member of the painters' guild in Malines from 1559 on. In 1572 he fled for unknown reasons to Antwerp, where he became a master in 1580. Van der Borcht must have gained a measure of esteem in Antwerp, for he was dean of the Guild of Saint Luke from 1589 to 1592 and was made a citizen in 1597.

For the present series on *The Parable of the Rich Man and Poor Lazarus* Van der Borcht evidently provided the drawings, which served as models and then probably were etched by another artist working under his supervision. The individual scenes, however, clearly bear Van der Borcht's artistic signature and are executed in a very detailed and refined style. Their elaborately theatrical nature is striking. The four episodes have a complex compositional and spatial structure. Each scene presents an abundance of anecdotal and still-life-like detail. The lively movements of the protagonists – observe the antics of the carousers at their feasting and the waiter tripping along with a dancing gait! – lend the story dash and colour. The antithesis between the leprous Lazarus and the grossly obese rich man is shown in such a convincing way that one could almost wish the punishment of hellfire on the heartless sinner!

The complete set is extremely rare. Ursula Mielke only knew the first and second plates of the set, which are in Brussels (Prentenkabinet. Koninklijke Bibliotheek Albert I); *The New Hollstein* merely reproduces copies of the two other prints. Good (Hollstein 87) to very fine, harmonious and even impressions with wide margins around the platemark, printed on the full album sheet. The sheet size of Hollstein 87 is identical with the other etchings of the set, but the image is minimally trimmed into the subject on the right, due to the contemporary cutting of the paper sheet. Minimal aging and minor defects, otherwise in perfect condition.

PAVPER, INOPS RERVM, SOLAMEN MORTE DOLORVM
REPPERIT, ET CAMPIS DVCITVR ELYSIIS.
INQ. SINV IACET, EN, ABRAHAE: DEFVNCTA PERICLIS
MENS ANIMI FRVITVR NECTARE ET AMBROSIA.
LAZARE au contraire par mort heureux
En repos troue à fin de ses malheurs
Pourre, sans argent, & plein de maladie
Fut porté par l' angel al eternelle vie.
Maer ter contrarie tot synder rus te
Sterft den ermen LAZARVS met groote luste
Ende wort van de Enghelen nae Godts behaghen,
In den schoot van Abraham ter glorie ghedraghen.

AST EPVLO, PERIISTI, PER STYGA VECTVS AD ORCVM,
AETERNVM POENAS HIC LVIS IGNE GRAVES.
NEC DATVR AVT STILLAM MISERO GVSTARE LIQVORIS:
PERPETVOQ. ARTVS PASCITVR IGNIS EDAX.
Mais le meschant, paillart, & comme beau
Plein d' orgueil, & sans misericorde,
Ne trouue at tur vn goute d' eau,
Bruslant au feu par malheureuse sorte.
Den boosen rycken inder helle begrauen
Moet eewich branden sonder steruen:
Om dat hy den ermen niet en wou lauen
Can niet een druppel waters erweruen.

2 GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE

(1616 Genua – 1670 Mantua)

Ein junger Mann mit Federbarett, nach rechts blickend. Radierung. 10,9 x 8,3 cm. Um 1645–50. Bartsch 35; The Illustrated Bartsch 46, Commentary, 35 I (von II). Wasserzeichen Nebenmarke sechszackiger Stern.

Die kleine, duftig und atmosphärisch behandelte Radierung stammt aus der *Folge der Kleinen Orientalenköpfe*, die in den Jahren 1645–50 vom Künstler in Genua begonnen und in Rom vollendet wurde. Castiglione zeigt sich in diesem Zyklus von niederländischen Vorbildern beeinflußt. Als Inspirationsquelle mögen vergleichbare Radierungen mit Charakterköpfen („tronies“) gedient haben, die seit den 1630er Jahren im druckgraphischen Œuvre von Rembrandt und Jan Lievens häufig vorkommen. Castigliones Radiertechnik besitzt eine Leichtigkeit und ein zeichnerisches Raffinement, die Rembrandts Beispiel sehr ähnlich sind. Bei dem vorliegenden Abzug handelt es sich um einen ersten Druckzustand. Die leichten Schraffierungen am oberen Rand, die im zweiten Druckzustand durch Abnutzung der Platte verschwinden, überziehen die Darstellung mit einem feinen Netzwerk. Der Buchstabe C des Künstlernamens, der im zweiten Etat nicht mehr leserlich ist, ist deutlich erkennbar.

Prachtvoller, nuancierter und toniger Druck mit Spuren von Plattenschmutz um die gratig druckende Plattenkante und mit breitem Rand. Vollkommen erhalten.

2 GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE

(1616 Genoa – 1670 Mantua)

Young Man with Feather Beret, Looking to the Right. Etching. 10.9 x 8.3 cm. Ca. 1645–50. Bartsch 35; The Illustrated Bartsch 46, Commentary, 35 I (of II). Watermark: countermark Six-pointed star.

This small, delicate and atmospheric etching belongs to the so-called *Set of Small Oriental Heads*, which the artist began in Genoa in the years 1645–50 and completed in Rome. In this cycle Castiglione shows himself deeply influenced by contemporary Dutch printmaking. The source of inspiration may have been comparable etchings with character heads (*tronies*) which frequently occur from the 1630s on in the printed work of Rembrandt and Jan Lievens. Castiglione's etching technique possesses a lightness and refinement which resemble Rembrandt's example very closely. The present proof is a rare early impression of particular beauty. The light hatching at the upper margin, which disappears in the second state due to wear of the plate, covers the image with a fine network. The letter C of the artist's name, which is no longer legible in the second state, is clearly recognizable.

A superb, nuanced and tonal impression print with large margins around the inky platemark. In impeccable condition.

3

DIRCK VOLKERTSZ. COORNHERT

(1519 Amsterdam – 1590 Gouda)

zugeschrieben. *Haec visunter Romae ... (Der Statuenhof des Palazzo Valle Capranica in Rom)*. Kupferstich. 28,7 x 41,6 cm. Cock exc. 1553. The New Hollstein (M. van Heemskerck), Bd. II, 599 (attributed). Wasserzeichen Buchstabe P mit Schriftzug Crinette und angehängtem Vierblatt (Briquet 8518, Antwerpen 1549).

Diese Wiedergabe einer Antikensammlung der Renaissance ist nicht nur in künstlerischer Hinsicht, sondern auch aus kulturhistorischer Perspektive von großem Interesse. Dargestellt ist der Statuenhof des Palastes des Kardinals Andrea della Valle (1463–1534), der einer einflußreichen römischen Patrizierfamilie entstammte und zu einem mächtigen, von mehreren Päpsten protegierten Kirchenvertreter wurde. So bekleidete della Valle während des Pontifikats von Clemens VII. das wichtige Amt des Gouverneurs von Rom. Ganz im Sinne der humanistischen Ideale der Hochrenaissance tat della Valle sich auch als einer der ersten Sammler antiker Skulpturen hervor. Inspiriert vom Vorbild antiker Gärten, in denen griechische Skulpturen und römische Repliken aufgestellt waren und begünstigt von den spektakulären Antikenfunden, die im frühen 16. Jahrhundert in Rom stattgefunden hatten, entstanden die ersten Sammlungen klassischer Kunstwerke. Der von Lorenzetto Lotti eigens zu diesem Zweck entworfene Statuenhof des Palazzo Valle-Capranica zeichnete sich durch eine systematische Präsentation der Kunstwerke aus und markiert somit einen ersten Schritt in der Entwicklungsgeschichte des neuzeitlichen Museums. Vasari kannte die Sammlung aus eigener Anschauung und beschrieb die Loggia als einen *hortus pensilis* mit reicher Bepflanzung und einem Vogelzwinger. Die strenge symmetrische Anordnung und die sorgfältige, nach ästhetischen Gesichtspunkten vorgenommene Aufstellung der einzelnen Skulpturen und Reliefs wurden maßgebend für spätere Antikensammlungen.

Der vorliegende Kupferstich geht höchstwahrscheinlich auf eine Zeichnung Maarten van Heemskercks zurück, die der Künstler zwischen 1532–1536 *in situ* anfertigte. Stilistisch ist das Blatt mit einem ebenfalls 1553 datierten Kupferstich des Dirck Volkertsz. Coornhert engstens verwandt, der den Statuenhof der Casa Sassi in Rom darstellt. Auf Grund der identischen Thematik und der sehr ähnlichen technischen Behandlung ist anzunehmen, daß unser Blatt ebenfalls von der Hand Coornherts stammt. Der Kupferstich erschien im Antwerpener Verlagshaus *Aux quatre Vents* des Hieronymus Cock und stammt aus der Anfangszeit seiner Verlegertätigkeit. Das recht ungewöhnliche und neuartige Sujet einer Antikensammlung dürfte in den humanistischen Kreisen jener Epoche sehr beliebt gewesen sein.

Das Blatt ist von eminenter Seltenheit. Hollstein wies lediglich zwei Exemplare nach (Berlin, Kriegsverlust; Escorial). Ein weiterer Abzug befindet sich im Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Prachtvoller, scharfer und gegensatzreicher Druck mit sehr breitem Rand. Geringfügig fleckig, minimale Erhaltungsmängel, sonst vorzügliches, unbehandeltes Exemplar.

HÆC VISVNTVR ROMÆ, IN HORTO CARD· A VALLE, EIVS BENEFICIO, EX ANTIQVITATIS, RELIQVIIS IBIDEM CONSERVATA·

3 DIRCK VOLKERTSZ. COORNHERT

(1519 Amsterdam – 1590 Gouda)

Haec visunter Romae ... (The Statue Court of the Palazzo Valle-Capranica in Rome). Engraving. 28.7 x 41.6 cm. Cock exc. 1553. The New Hollstein (M. van Heemskerck), Vol. II, 599 (attributed). Watermark: Letter P with Crinette logo and appended quatrefoil (Briquet 8518, Antwerp 1549).

This rendering of a Renaissance collection of antiquities is of great interest not only for its artistic merit, but also for its relevance to cultural history. It shows the statue court of the palace of Cardinal Andrea della Valle (1463–1534), who originated from an influential Roman patrician family and became a powerful representative of the church, enjoying the protection of several popes and holding the important office of governor of Rome during the pontificate of Clement VII. Very much in keeping with the humanist ideals of the High Renaissance, della Valle also distinguished himself as one of the first collectors of ancient sculptures. Inspired by the gardens of classical antiquity, in which Greek sculptures and Roman replicas were displayed, and the spectacular discoveries of ancient sculptures in Rome in the early 16th century, the first collections of classical sculpture were founded in this period. The statue court of the Palazzo Valle-Capranica, specially designed by Lorenzetto Lotti for this purpose, was distinguished by its systematic presentation of the sculptures and marked the first step towards the development of the modern museum. Vasari knew the collection from his own observation and described the loggia as a *hortus pensilis*, or hanging garden, being richly planted and featuring an aviary. The severely symmetrical arrangement and the careful grouping of individual sculptures and reliefs based on aesthetic considerations became standard for later collections of antiquities.

The present engraving is most likely based on a drawing by Maarten van Heemskerck, which the artist executed *in situ* between 1532 and 1536. Stylistically the print is very closely related to an engraving by Dirck Volkertsz. Coornhert, also dated 1553 and showing the statue court of the *Casa Sassi* in Rome. In view of the corresponding subject and the close similarity of technique it may be assumed that our print was also done by Coornhert. The engraving was edited by *Aux quatre Vents*, Hieronymus Cock's print workshop in Antwerp, and dates from the early days of his publishing activity. The most unusual and novel subject of an antique collection is likely to have been very popular in the humanist circles of the time.

The print is of extreme rarity. Hollstein records only two impressions (Berlin, lost in World War II; Escorial). Another impression is kept in the Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

A superb, crisp and contrasting impression with wide margins. Slight foxing, minor defects, otherwise in excellent, unrestored condition.

Cock exc.
1553

4 CORNELIS CORT

(1533 Hoorn oder Edam – 1578 Rom)

Die Kreuzabnahme. Kupferstich nach Girolamo Muziano. 28,6 x 21,3 cm. 1568. Bierens de Haan 86, The New Hollstein 64 I (von III). Wz. Hirsch im Schild mit Kreuz (vgl. Woodward 51–52, Italien, ab 1561).

Cornelis Cort zählt zweifellos zu den bedeutendsten und einflußreichsten Reproduktionsstechern des 16. Jahrhunderts. Seine handwerkliche Meisterschaft und Beherrschung des Mediums haben gültige Qualitätsmaßstäbe gesetzt, welche die spätere Entwicklung der Gravierkunst in den Niederlanden und Italien entscheidend prägen sollten. Die große Zahl der Auflagen und Kopien belegen die Beliebtheit seines graphischen Œuvres. Corts Prestige als Kupferstecher war so groß, daß Tizian die Zusammenarbeit mit ihm suchte und den Künstler in den Jahren 1565–66 mit der Anfertigung von Reproduktionsstichen nach einigen seiner Gemälde beauftragte. Von 1566 an war Cort in Rom tätig, wo er weitere Auftragsarbeiten für namhafte Verleger wie Antonio Lafreri und Antonio Salamanca ausführte. Zu den Künstlern, deren Werke er gravierte, gehören Federico Barocci, die Brüder Zuccaro und Girolamo Muziano, mit anderen Worten, Cort bewegte sich in Venedig und Rom im Kreise der größten Künstler seiner Zeit.

Das vorliegende Blatt ist dann auch ein überaus charakteristisches Beispiel der römischen Schaffensjahre Corts. Die manieristisch komplex verschränkte Komposition geht auf ein Gemälde Muzianos zurück, der in jenen Jahren zum führenden Künstler Roms avanciert war. In einer schlichten, wuchtigen Graviertechnik hat Cort das Modell Muzianos in das Schwarz-Weiß-Medium übertragen. Er tut dies bescheiden und zurückhaltend, ohne dem Original seinen persönlichen Stempel auferlegen zu wollen. Die eng geführten, reich modulierten Schraffurmuster schaffen wirkungsvolle Helldunkel-Kontraste, die den emotionalen Gehalt der Darstellung zusätzlich steigern. Der Kupferstich muß sich einer großen Popularität erfreut haben. Neben den Auflagen von Lafreri und Pietro de' Nobili sind wenigsten drei Kopien bekannt, von denen eine von dem venezianischen Verleger Luca Bertelli herausgegeben wurde.

Prachtvoller, leuchtender und toniger Frühdruck mit zahlreichen, gratig druckenden Stichelproben entlang der Facette (im Unterschied zu dem in Hollstein abgebildeten Exemplar des Rijksprentenkabinet, Amsterdam); mit gleichmäßigem Rändchen um die Plattenkante. Vor den Adressen von Lafreri und de Nobilibus. Minimale Altersspuren, sonst vollkommen erhaltenes Exemplar. Aus der Sammlung Nino Grecchi (nicht bei Lugt).

4 CORNELIS CORT

(1533 Hoorn or Edam – 1578 Rome)

The Descent from the Cross. Engraving after Girolamo Muziano. 28.6 x 21.3 cm. 1568. Bierens de Haan 86, The New Hollstein 64 I (of III). Watermark: Stag on shield with cross (cf. Woodward 51-52, Italy, from 1561).

Cornelis Cort was undoubtedly one of the most significant and influential reproductive engravers of the 16th century. His mastery of the craft set enduring standards of quality which were to leave their mark on the later development of engraving in the Netherlands and Italy. The large number of editions and copies testify to the popularity of his printed work. Cort's prestige as an engraver was so great that Titian sought him out as a collaborator and in 1565–66 commissioned the artist to execute reproductive engravings after some of his paintings. From 1566 onwards Cort lived in Rome, where he worked for well-known publishers such as Antonio Lafreri and Antonio Salamanca. Artists whose works he engraved include Federico Barocci, the Zuccaro brothers and Girolamo Muziano. In other words, while in Venice and Rome Cort moved in the circles of the greatest artists of his day.

The present engraving is a highly characteristic example of Cort's Roman period. The Mannerist complexity of the composition is derived from a painting by Muziano, who at that time had become the leading artist in Rome. Using a deft and powerful engraving technique, Cort has translated Muziano's model convincingly into the black-and-white medium. He has done so unobtrusively, however, without trying to impose his own personal stamp on the original. The dense, richly modulated hatching patterns create effective chiaroscuro effects, which heighten the emotional pathos of the scene. This engraving must have enjoyed great popularity, as in addition to the editions by Lafreri and Pietro de' Nobili at least three copies are known to exist, one of which was published by the Venetian editor Luca Bertelli.

A superb, luminous and differentiated early impression with numerous scratches of the burin along the platemark (in contrast to the impression in the Rijksprentenkabinet, Amsterdam, reproduced in Hollstein); with even margins. Before the addresses of Lafreri and de Nobilibus. Minimal aging, otherwise in absolutely mint condition. From the collection of Nino Grecchi (not in Lugt).

1568

5 JACQUES COURTOIS

(genannt *il Borgognone* oder *Giacomo Borgognone* delle Battaglie, 1621 Saint-Hippolyte – 1676 Rom)

Vier Schlachtenszenen. Folge von 4 Radierungen. Je ca 21,1 x 33,3 cm. Robert-Dumesnil 9–12. Wasserzeichen Lilie im Kreis (auf R.-D. 11).

Der französische Maler, Radierer und Zeichner Jacques Courtois kannte den Geruch von Pulver und die Schrecken des Schlachtfeldes aus eigener Erfahrung, denn im Jugendalter hatte er in Italien drei Jahre im spanischen Heer gedient. Courtois folgte der kämpfenden Truppe auf ihren Märschen und beim Gefecht und dokumentierte das Gesehene detailreich und wirklichkeitsgetreu in unzähligen Zeichnungen. Die Erlebnisse dieser Jahre sollten seine weitere künstlerische Laufbahn entscheidend prägen, denn Courtois wurde in Rom, wo er um 1640 mit seinem jüngeren Bruder Guillaume eintraf, zu einem der gefeiertsten Schlachtenmaler seiner Zeit. Die Biographie des Künstlers ist abwechslungsreich und durch eine lebhafte Reisetätigkeit gekennzeichnet. Courtois machte um 1636 Halt in Mailand und Bologna, wo er die Aufmerksamkeit von Guido Reni erregte und bei ihm und Francesco Albani lernte. In Rom, im Kreise der *Bamboccianti*, wurde er von Jan Asselijn und Michelangelo Cerquozzi angeregt und entschied sich auf letzteren Rat, sich fortan der Schlachtenmalerei zu widmen. Pietro da Cortona, dem er freundschaftlich verbunden war, verschaffte ihm erste Aufträge beim römischen Patriziat.

Bezeichnend für Courtois' Malerei ist der objektive, reportagenhafte Charakter seiner Schlachtenbilder. Er behandelte keine historischenThemen aus der Antike mit hohem inhaltlichen Anspruch, wie beispielsweise Giulio Romanos *Schlacht bei der Milvischen Brücke*, sondern zeigt wirklichkeitsgetreu den Kampf von Mann gegen Mann auf den Schlachtfeldern seiner Zeit. Das Schlachtgetümmel, bei denen Kavalleristen eine Hauptrolle spielen, ist virtuos und abwechslungsreich inszeniert. Die Kämpfenden stürmen tollwütig aufeinander zu und zwischen Rauchfahnen und Pulverdampf bricht ein blutiges Gemetzel los. Pferde stürzen tödlich verletzt zu Boden, unter ihren Leibern liegen verletzte und tote Soldaten. Alles jedoch ist nüchtern, fast unbeteiligt und ohne moralisierenden Zeigefinger dargestellt. Der Kampf erscheint wie ein unvermeidliches und spektakuläres Naturereignis.

Eine ähnliche Lebendigkeit und Spontaneität der Behandlung zeichnet auch die vorliegende Folge von vier Kampfszenen aus. Courtois' druckgraphisches Œuvre ist nicht sehr umfangreich und zählt insgesamt nur sechzehn Blatt. Die Leichtigkeit des zeichnerischen Duktus läßt vermuten, daß die Darstellungen ohne Vorzeichnung direkt auf die Kupferplatte skizziert wurden. Bereits Robert-Dumesnil wies in seinem ersten Band des *Peintre-Graveur Français* (1835) auf die extreme Seltenheit dieser Blätter hin.

Ganz ausgezeichnete, gleichmäßige Drucke mit feinem Rändchen um die Plattenkante. Vorzüglich erhalten.

5 JACQUES COURTOIS

(called *il Borgognone* or *Giacomo Borgognone delle Battaglie*,
1621 Saint-Hippolyte – 1676 Rome)

Four Battle Scenes. Set of four etchings, each measuring approx. 21.1 x 33.3 cm. Robert-Dumesnil 9–12. Watermark: Fleur-de-Lis in circle (on R.-D. 11).

The French painter, etcher and draughtsman Jacques Courtois knew the smell of gun-powder and the horrors of the battlefield at first hand, having served as a young man with the Spanish army in Italy for three years. Courtois followed the fighting troops on their marches and in combat and faithfully documented what he saw with a wealth of detail in countless drawings. The experiences of these years were to be crucial to his later artistic career. He became one of the most celebrated battle painters of his time in Rome, where he arrived with his younger brother Guillaume around 1640. The artist led a varied and interesting life and travelled a great deal. Around 1636 Courtois spent some time in Milan and Bologna, where he attracted the attention of Guido Reni, studying under him and Francesco Albani. In Rome, in the circle of the *Bamboccianti*, he was inspired by Jan Asselijn and Michelangelo Cerquozzi and, following the latter's advice, devoted himself thenceforth to battle painting. Pietro da Cortona, with whom he was on friendly terms, secured him his first commissions from the Roman patriciate.

Typical of Courtois' painting is the objective, documentary character of his battle scenes. He does not deal with challenging themes from classical antiquity, such as Giulio Romano's *Battle of the Milvian Bridge*, but realistically renders the clash of fighting men on the battlefields of his time. Spirited cavalry engagements are presented with virtuosity and panache. The two sides charge furiously at each other and, amid clouds of gun smoke, a bloody slaughter begins. Horses hurtle, mortally wounded, to the ground, crushing the bodies of the dead and wounded beneath them. And yet everything is presented in a sober, almost detached manner free of any moralizing undertones. The battle has all the appearance of a preordained and spectacular natural phenomenon.

A similarly lively and spontaneous treatment also distinguishes the present suite of four battle scenes. Courtois' printed œuvre is not very extensive, amounting to just sixteen prints. The facility of the draughtmanship suggests that the scenes were probably sketched directly onto the copperplate without a preliminary drawing. Robert-Dumesnil drew attention to the extreme rarity of these prints as far back as 1835 in the first volume of his *Peintre-Graveur Français*.

Very fine, even impressions with narrow margins around the platemark. In perfect condition.

6 DEUTSCHE SCHULE, um 1550

Adam und Eva im Paradiesgarten. Punktstich und Kaltnadel. 16,1 x 17,2 cm. Wasserzeichen Schlange und Nebenmarke Vierblatt mit angehängtem Buchstaben M.

Das enigmatische Blatt schildert in künstlerisch konzentrierter Form zwei Episoden aus der Schöpfungsgeschichte. Rechts im Mittelgrund gewahren wir in einer Paradieslandschaft die Geburt der Eva; vorne führt Gottvater das erste Menschenpaar, das lässig dahinwandert, zum Baum der Erkenntnis. Die Darstellung zeichnet sich durch ihre kompositorische Dichte und erzählerische Fülle aus. Adam und Eva sind in renaissancehafter Schönheit wiedergegeben und umarmen sich freimütig; Adams linke Hand umfaßt ungeniert die Brust Evas! Um sie herum ruhen die Tiere der Schöpfung in friedlichem Einklang. Ganz vorne links huscht eine Eidechse eilig vorbei; wir sehen ein kleines geflügeltes Fabelwesen, einen ruhenden Edelhirsch, einen Fuchs neben einem Löwen mit mächtiger Mähne; weiterhin einen Steinbock, ein Kamel und ganz hinten am Horizont ein sich aufbäumendes Pferd. Die Bäume des Gartens Eden sind frisch und prächtig, ein kleiner Fluß spendet Erfrischung und Fruchtbarkeit. Gottvater, der in Rückenansicht wiedergegeben ist, dominiert die mittlere Bildachse der Komposition und schreitet auf den Baum zu, der mit prallen Äpfeln bestückt ist und dessen üppige Blattfülle sich zur oberen Bildbegrenzung hin ausbreitet.

Ungewöhnlich ist auch die angewandte Technik, bei der es sich um eine Kombination von Radierung und Punktstich handelt. Das Verfahren, Kupferplatten mit dem Punzeisen zu bearbeiten, war eine bereits in den mittelalterlichen Goldschmiedewerkstätten verbreitete Methode, um Tonwirkungen zu erzielen. Die mit ornamentalen Mustern aufgerauhte Oberfläche der Platte schafft weiche Übergänge und samtige tonale Abstufungen. Diese Methodik ist auf unserem Blatt mit großem Raffinement angewandt. Die gesamte Oberfläche ist mit einem engen Netz von feinen Pünktchen und anderen graphischen Mustern überzogen, wodurch eine sanfte tonale Wirkung entsteht. Für die Modellierung der Körper von Adam und Eva und für die Faltenwürfe der Draperie Gottvaters dürfte eine Art von Schabeisen benutzt worden sein, die Umrisse ihrer Gliedmaßen sind an mancher Stelle mit feinen Kaltnadellinien näher definiert. Durch Aussparung und das Benutzen des blanken Papiertons werden helle Lichteffekte erzielt, wie am Baumstamm und im Laub deutlich ersichtlich ist.

Das Blatt dürfte um 1550 entstanden sein; der Figurentypus von Adam und Eva läßt auf einen deutschen Meister schließen. Auf Grund der technischen Verfeinerung ist anzunehmen, daß ein versierter Meister, möglicherweise ein Medailleur oder Gemmenschneider, am Werke war. Das angewandte drucktechnische Verfahren erlaubt nur wenige Abdrucke; vielleicht handelt es sich bei dem vorliegenden Blatt daher um ein Unikum.

Ausgezeichneter Druck, auf dem vollen, unzerschnittenen Papierbogen. Geringfügig stockfleckig, leichte Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

6 GERMAN SCHOOL, ca. 1550

Adam and Eve in the Garden of Eden. Stipple engraving and drypoint. 16.1 x 17.2 cm. Watermark: Serpent and countermark Quatrefoil with appended letter M.

This enigmatic print depicts two episodes from the Creation story in artistically concentrated form. On the right, in a paradise landscape in the middle distance, we can make out the birth of Eve. In the foreground God the Father leads the first human couple as they stroll casually to the Tree of Knowledge. The scene is remarkable for its compositional density and narrative richness. Adam and Eve are rendered with Renaissance-style beauty, openly embracing each other, with Adam's left hand casually clasping Eve's breast. Around them the beasts of creation repose in peaceful harmony. In the left foreground a lizard scurries past; we see a small winged phantasy creature, a recumbent red deer, a fox next to a lion with a huge mane; there is also an ibex, a camel and, way back on the horizon, a rearing horse. The trees of the Garden of Eden have a lush exuberance, while a small stream gives promise of refreshment and fertility. God the Father, who is shown in rear view, dominates the central axis of the composition and strides towards the tree, which is studded with rosy-cheeked apples and whose luxuriant foliage extends to the upper edge of the image.

The technique employed is also unusual, consisting of a combination of etching and stipple engraving. The practice of using the puncheon on copperplates in order to achieve tonal effects was widely employed in the workshops of mediaeval goldsmiths. The surface of the plate, roughened with ornamental patterns, creates soft transitions and smooth tonal gradations. In our print this method has been applied with great subtlety. The whole surface is covered with a dense network of fine dots and other graphic patterns, producing a soft tonal effect. A kind of scraper was probably used to model the bodies of Adam and Eve and for the folds of the drapery of God the Father, while in some places the outlines of their limbs are more precisely defined with fine dry-point lines. Bright light effects are achieved in certain areas by using the pure paper tone, as can be clearly seen on the tree trunk and in the foliage.

The print probably dates to around 1550. The figure type of Adam and Eve suggests a German origin. The sophisticated technique leads one to suppose that this is the work of an experienced master, possibly an engraver of medals or a gem-cutter. The printing technique used permits only a few impressions; hence the present sheet may be unique.

An excellent impression with full margins. Slight foxing, minor aging, otherwise very well preserved.

Detail

7 GEORG CHRISTIAN EIMMART DER JÜNGERE

(1638 Regensburg – 1704 Nürnberg)

Bildnis des Georg Pfründt. Radierung. 17,6 x 13,1 cm. Andresen 3; Hollstein 78 II.

Georg Eimmart entstammte einer süddeutschen Künstlerfamilie und war eine äußerst vielseitig begabte Persönlichkeit. Er wurde als Maler und Kupferstecher von Joachim von Sandrart ausgebildet und tat sich außerdem durch wissenschaftliche Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Mathematik und der Astronomie hervor. Seit 1658 war Eimmart künstlerisch in Regensburg und Nürnberg tätig, wo er 1674 zum Mitdirektor (neben Sandrart) an die neugegründete dortige Malerakademie berufen wurde. Bis zu seinem Tode sollte er der fränkischen Hauptstadt verbunden bleiben. Offenbar überstieg sein Ruf als Wissenschaftler – Eimmart veröffentlichte zahlreiche astronomische Schriften, konstruierte naturwissenschaftliche Instrumente und betrieb ein eigenes Observatorium – jenen als Künstler, denn im Nürnberger Totenregister wird er lediglich als „mathematicus" erwähnt. Dennoch ist vor allem das druckgraphische Œuvre sehr umfangreich. Das vorliegende Bildnis des *Georg Pfründt* (1603–1663), einer gleichermaßen vielseitig gebildeten Künstlerpersönlichkeit, der als Kupferstecher, Porträtmedailleur, Bildhauer und Architekt in Lyon, Paris und Süddeutschland gewirkt hat, geht auf ein Gemälde des Nicolaes de Helt zurück. Bereits Andresen bezeichnete das Blatt als selten. In einer schlichten, anspruchslosen Radiertechnik hat Eimmart das gemalte Original in das Schwarzweiß-Medium übertragen. Das Gesicht des Dargestellten ist jedoch besonders fein modelliert und lebhaft charakterisiert. Pfründt schaut den Betrachter mit großen, dunklen Augen zwingend an; die Gestik seiner Hand, die auf uns deutet, betont seine Präsenz.

Ausgezeichneter, gegensatzreicher Druck mit Rand um die Einfassungslinie. Leichte Altersspuren, sonst sehr gut erhalten. Aus der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein.

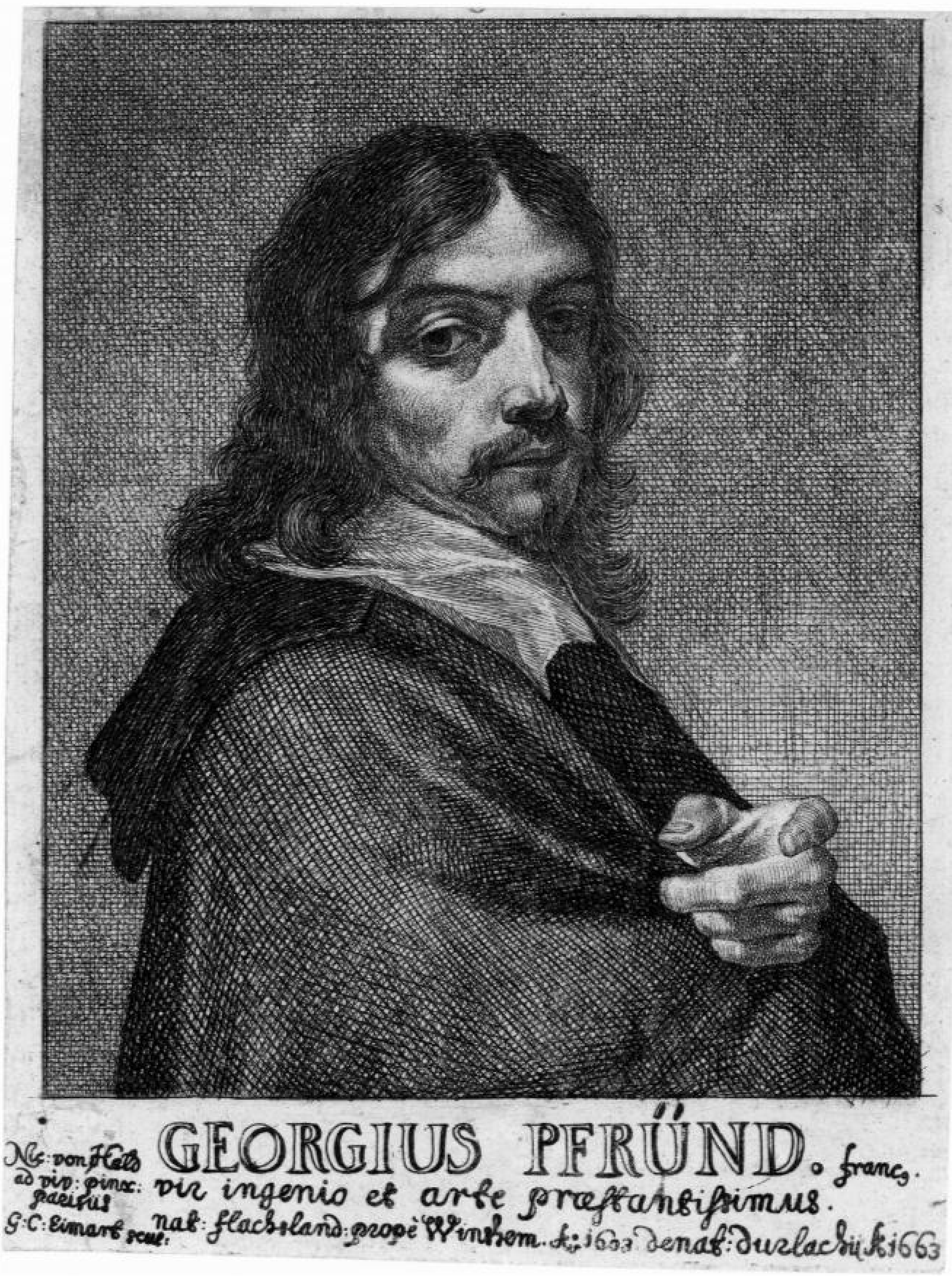
7 GEORG CHRISTIAN EIMMART THE YOUNGER

(1638 Regensburg – 1704 Nuremberg)

Portrait of Georg Pfründt. Etching. 17.6 x 13.1 cm. Andresen 3; Hollstein 78 II.

Georg Eimmart came from a southern German family of artists and was a man of extremely versatile talent. He trained as a painter and engraver with Joachim von Sandrart and also distinguished himself by producing scientific publications in the field of mathematics and astronomy. From 1658 Eimmart was active as an artist in Regensburg and Nuremberg, where he was appointed co-director (together with Sandrart) of the newly founded painting academy in 1674. He was to retain his ties with the Franconian capital until he died. Evidently his reputation as a scientist – Eimmart published numerous astronomical writings, designed scientific instruments and ran his own observatory – overshadowed his reputation as an artist, for in the Nuremberg register of deaths he is mentioned merely as "mathematicus". Nevertheless his printed work is very extensive. The present portrait of *Georg Pfründt* (1603–1663), an equally versatile artistic personality who worked as an engraver, portrait medallist, sculptor and architect in Lyons, Paris and southern Germany, is taken from a painting by Nicolaes de Helt. Andresen describes the print as rare. Although Eimmart has used a simple, basic etching technique to transfer the painted original into the black-and-white medium, the face of the sitter is very finely modelled and full of life and character. Pfründt gazes compellingly at the viewer with his large dark eyes, and the gesture with which he points his hand at us emphasizes the forcefulness of his presence.

A very fine, contrasting impression with margins around the borderline. Slight aging, otherwise in perfect condition. From the collection of the Prince of Liechtenstein.


GEORGIUS PFRÜND.
vir ingenio et arte præstantissimus.

8 GIROLAMO FAGIUOLI

(tätig in Bologna und Rom, gestorben 1574 in Bologna)

Anchora Inparo (Ich lerne immer noch). Kupferstich. 41,6 x 29,9 cm. 1538. Bartsch XIV, 302, 400; *The Illustrated Bartsch*, 27 (14), Part 2, S. 93, 400 (302). Wasserzeichen Tulpen im Kreis mit sechszackigem Stern (Woodward 121–22, Rom 1558).

Die kuriose Darstellung zeigt einen Greis mit langem Bart, der sich mühsam in einem Kinderlaufgestell fortbewegt; eine Sanduhr verweist auf die wenige, ihm noch verbleibende Zeit. Die hintersinnige Überschrift *Anchora Inparo* („Ich lerne immer noch") war während des 16. Jahrhunderts in Italien ein populäres Motto, das hier auf satirische Weise veranschaulicht wird. Im ähnlichen Sinne äußert sich auch die auf Seneca zurückgehende Inschrift im unteren Rand: „Wir sollten lernen so lange wir leben, vom Knaben bis zum Greisenalter" (*Epistulae*, 76.2).

Adam von Bartsch schrieb die Erfindung dieses seltenen Kupferstiches Baccio Bandinelli zu und nannte Agostino Veneziano als den möglichen Autor des Blattes. In jüngster Zeit wurde das Blatt jedoch von Suzanne Boorsch überzeugend dem Girolamo Fagiuoli gegeben, der zwischen 1535–1538 mehrere Kupferstiche für den römischen Verleger Antonio Salamanca ausgeführt hat und bereits von Vasari als Graveur und Stempelschneider gewürdigt wurde. Bei unserem Blatt diente wahrscheinlich eine Zeichnung des Domenico Giuntalodi als Vorlage. Die schlichte und diszipliniert wirkende Kupferstichtechnik, die sich durch eine Vorliebe für Parallellagen und einfache Kreuzschraffuren auszeichnet, ist charakteristisch für Fagiuolis Formensprache (siehe Suzanne Boorsch, *Salviati and Prints: The Question of Fagiuoli*, in: Francesco Salviati et la Bella Maniera, Rom 2001, S. 499–518).

Ganz ausgezeichneter, harmonischer und gleichmäßiger Druck, bis auf die Plattenkante beschnitten, im oberen Rand geringfügig knapp. Minimale Erhaltungsmängel, sonst vorzügliches Exemplar.

8 GIROLAMO FAGIUOLI

(active in Bologna and Rome, died 1574 in Bologna)

Anchora Inparo (I Am Still Learning). Engraving. 41.6 x 29.9 cm. 1538. Bartsch XIV, 302, 400; *The Illustrated Bartsch*, 27 (14), Part 2, pp. 93, 400 (302). Watermark: Tulips in circle with six-pointed star (Woodward 121–22, Rome 1558).

This curious picture shows an old man with a long beard who is moving forward with difficulty in a child's walking frame, while an hour glass shows how little time is left to him. In 16th century Italy the cryptic heading *Anchora Inparo* ("I am still learning") was a popular motto that is illustrated here with satirical intent. A similar idea is expressed by the inscription in the lower margin that goes back to Seneca: "Keep learning as long as you live, from boyhood to old age" (*Epistulae*, 76.2).

Adam von Bartsch attributed the invention of this rare engraving to Baccio Bandinelli and named Agostino Veneziano as the possible author of the print. Just recently, however, Suzanne Boorsch has convincingly given this print to Girolamo Fagiuoli, who made several engravings for the Roman publisher Antonio Salamanca between 1535 and 1538 and was praised by Vasari as an engraver and stamp-cutter. The print was probably done after a drawing by Domenico Giuntalodi. The plain and disciplined engraving technique, which displays a preference for parallel lines and simple cross-hatching, is characteristic of Fagiuoli's formal language (see Suzanne Boorsch, *Salviati and Prints: The Question of Fagiuoli*, in: Francesco Salviati et la Bella Maniera, Rome 2001, pp. 499–518).

A very fine, harmonious and even impression, trimmed to the platemark at three sides, respectively trimmed just within the blank upper margin above. Minor defects, otherwise in excellent condition.

ANCHORA·INPARO
TAM·DIV·DISCENDVM·EST·QVAM·DIV·VIVAS·BIS·PVERI·SENES·AÑ·SALAMANCA·EXCVDEBAT·MDXXXVIII

9 GIOVANNI BATTISTA FRANCO

(genannt il Semolei, um 1510–1561, Venedig)

Die Entführung der Deianeira. Radierung und Grabstichel. 24,6 x 38,5 cm. Bartsch XVI, 132, 40 I (von II).

Die Komposition dürfte auf ein römisches Relief zurückgehen und zeugt von Francos lebenslanger Beschäftigung mit der antiken Kunst. Laut Vasari ging der Künstler mit zwanzig Jahren nach Rom, um die Skulpturen der Antike zu studieren. Die vielfachen Anregungen und Zitate der klassischen Formensprache in seinem umfangreichen Œuvre dokumentieren die Intensität und Tatkraft, mit der Franco dieses Unterfangen betrieb.

Francos druckgraphische Produktion ist stilistisch recht heterogen und reicht von Kupferstichen, die in der beherrschten und disziplinierten Graviertechnik der Raimondi-Schule ausgeführt sind, zu locker und leicht behandelten Blättern, bei denen der Künstler oft das spontanere und expressivere Medium der Radierung anwendet. Diese Freiheit der Behandlung entspricht dem flüssigen und beweglichen Duktus seiner Handzeichnungen. Bei dem vorliegenden Blatt sind beide Techniken gekonnt kombiniert. Die Komposition ist zuerst mit der Radiernadel in ihren wesentlichen Bestandteilen skizziert. Mit dem Grabstichel sind anschließend Details von Körpern, Gewändern und Vegetation weiter überarbeitet und in ihrer linearen Struktur verfestigt worden, wodurch diese an Plastizität gewinnen. Einzelheiten des Terrains und der Vegetation sind als reine Radierung behandelt; die Leichtigkeit und die Transparenz der Schraffuren steigern die Dynamik des Geschehens. Wie von einem Wirbelwind erfaßt, erscheint Deianeira, die vom Kentaur Nessos geraubt wird und sich entsetzt von ihrem Entführer abwendet. Herakles spannt seinen Bogen, um die Freveltat des Waldmenschen zu strafen. Angesichts der Gewalttätigkeit des Vorgangs schreckt der vorne lagernde Flußgott fast verängstigt zurück.

Prachtvoller, toniger Frühdruck, bis auf die Plattenkante beschnitten, oben und unten mit feinem Papierrändchen um die Facette. Die zeitgenössische Fenstermontierung, für die ein unbedruckter Papierbogen verwendet und in vier Streifen zerschnitten wurde, erhöht den Seltenheitswert dieses kostbaren Blattes. Das Papier trägt das zeitkonforme Wasserzeichen „Meerweibchen im Kreis mit sechszackigem Stern“ (vgl. Woodward 91, Venedig, ab 1557).

Geringfügig fleckig, leichte Gebrauchsspuren, sonst vorzüglich erhalten.

9 GIOVANNI BATTISTA FRANCO

(called il Semolei, ca. 1510–1561, Venice)

The Rape of Deianira. Etching and engraving. 24.6 x 38.5 cm. Bartsch XVI, 132, 40 I (of II).

The composition is probably derived from a Roman relief and testifies to the artist's lifelong preoccupation with ancient art. According to Vasari, Franco was twenty when he went to Rome to study antique sculpture, and the frequent occasions when he was inspired to draw upon classical forms in his extensive œuvre document the intensity and energy with which he pursued this undertaking.

Franco's printed œuvre is stylistically very varied, ranging from works, executed in the controlled and disciplined engraving technique of the Raimondi School, to prints treated with a lighter touch, in which the artist often employs the more spontaneous and expressive medium of etching. This freedom of treatment matches the fluid and nimble linework of his drawings. In the present sheet both techniques are skilfully combined. The basic elements of the composition are first sketched with the etching needle. The burin is then used to add details of bodies, clothing and vegetation, bringing out their linear structure and three-dimensionality. Details of the terrain and vegetation are treated as pure etching, while the lightness and transparency of the hatching reinforce the dynamic impact of the scene. Deianira, who is being abducted by the centaur Nessus, looks as though she has been caught up in a whirlwind and turns away from her ravisher in horror. Hercules aims his bow to punish the forest denizen for his evil deed. In the face of all this violence the river god in the foreground seems almost to recoil fearfully.

A superb, tonal early impression, trimmed to the platemark, with thread margins around the platemark at the top and below. The original window mounting, for which a blank sheet of paper was used and cut into four strips, enhances the rarity of this precious print. The paper bears the contemporary watermark "Mermaid in circle with six-pointed star" (cf. Woodward 91, Venice, from 1557).

Minimally stained, minor aging, otherwise in excellent condition.

10 # JACQUES FRICQUET

(1638 Troyes – 1716 Paris)

Die Ruhe auf der Flucht mit dem hl. Johannes. Radierung nach Sébastien Bourdon. 19,6 x 26,4 cm. Um 1665–70. Unbeschrieben. Wasserzeichen Rebe.

„Une carrière brillante et oubliée", mit diesen Worten umschreibt Jacques Thuillier den künstlerischen Werdegang des Malers und Radierers Jacques Fricquet, der aus Troyes stammte und zu den wenigen Vertrauten des Sébastien Bourdon zählte. Seine Tätigkeit als Radierer ist so sehr in Vergessenheit geraten, daß sein druckgraphisches Œuvre offenbar sogar dem eminenten Kenner Robert-Dumesnil unbekannt war. Erst vor wenigen Jahren hat Thuillier in dem Ausstellungskatalog *Sébastien Bourdon. Catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet*, Montpellier-Straßburg 2000/01, dem radierten Werk Fricquets die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt.

Fricquet hatte um 1663 Verbindungen zu Bourdon angeknüpft, war zuerst sein Schüler und dann sein enger Mitarbeiter. Zu dem um eine Generation älteren Meister und Mentor entwikkelte sich alsbald eine persönliche Beziehung, welche durch die Anwesenheit Bourdons als Trauzeuge bei der Hochzeit Fricquets im Jahre 1669 belegt wird. In seinem gemalten Werk, das nur fragmentarisch erhalten geblieben ist, zeigt Fricquet sich der Kunst Bourdons zutiefst verpflichtet. Seine Stilsprache und sein ikonographisches Repertoire sind ohne dessen Beispiel nicht denkbar, gleichzeitig offenbart die große Abhängigkeit vom Lehrmeister auch die Grenzen seiner Begabung. Nach dem Tod Bourdons (1671) brachte Fricquet es zu nicht geringem Ansehen. Er erwarb den Titel *„sieur de Vauroze"*, war künstlerisch erfolgreich tätig und starb 1716 in Paris als ein vermögender Mann.

Fricquet dürfte auf Anregung Bourdons zur Radierkunst gelangt sein und wurde wahrscheinlich von ihm in diese Technik eingewiesen. Thuillier beschreibt eine Gruppe von fünf Radierungen Fricquets zum Thema der *Heiligen Familie*, die von großer Seltenheit sind und die in der kritischen Literatur unbeachtet geblieben sind (*Sébastien Bourdon*, 2000/01, S. 72). Das vorliegende Blatt gehört diesem Zyklus an und dürfte zwischen 1665 und 1670 entstanden sein. Der Figurentypus und die kompositorische Anordnung gehen direkt auf Bourdon zurück.

Friquet bedient sich einer schlichten, schematischen Radiertechnik, die sich jedoch als sehr effektiv erweist und stimmungsvolle Helldunkel-Kontraste erzeugt. Himmel und Wolken sind durch einfache Parallelzüge und enge Kreuzschraffuren dramatisch belebt. Bei den sitzenden Gestalten bewirkt die freie, offene Linienführung der Zeichnung ein Gefühl von Dynamik und Vitalität, das Inkarnat wird durch Kreuzlagen und feine Pünktchen belebend modelliert.

Prachtvoller, lebendiger und toniger Probedruck, die Facette noch ungereinigt und samtig-schwarz druckend. Es dürfte sich um den frühesten bekannten Abzug dieser Radierung handeln. Im Vergleich zum Exemplar in der Bibliothèque Nationale in Paris sind die Blätter im Vordergrund und der Stengel und die Knospe der Distel vorne rechts noch nicht mit einer Kreuzlage versehen, auf dem steinernen Podest fehlt der Name des Künstlers. Minimale Erhaltungsmängel, sonst prachtvolles, museales Exemplar.

10 JACQUES FRICQUET

(1638 Troyes – 1716 Paris)

The Rest during the Flight with Saint John. Etching after Sébastien Bourdon. 19.6 x 26.4 cm. Ca. 1665–70. Undescribed. Watermark: Grape.

"Une carrière brillante et oubliée" were the words used by Jacques Thuillier to describe the artistic career of the painter and etcher Jacques Fricquet, who came from Troyes and was one of the few intimates of Sébastien Bourdon. His activity as an etcher has fallen so deeply into oblivion that his printed œuvre was apparently unknown even to the eminent connoisseur Robert-Dumesnil. It was not until a few years ago, in the exhibition catalogue *Sébastien Bourdon. Catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet* (Montpellier-Strasbourg 2000/01), that Thuillier gave Fricquet's prints the attention they deserve.

Fricquet had established contact with Bourdon around 1663, becoming first his pupil and later his close collaborator. Although separated by a generation, master and mentor soon developed a personal relationship, which is evidenced by Bourdon's appearing as a witness at Fricquet's wedding in 1669. In his paintings, which have only survived in fragmentary form, Fricquet shows his profound debt to Bourdon. His artistic language and iconographical repertoire are inconceivable without the latter's example, while at the same time the great dependence he felt on his teacher reveals the limits of his talent. Following Bourdon's death in 1671, Fricquet won considerable esteem. He acquired the title "*Sieur de Vauroze*", enjoyed artistic success and died a wealthy man in Paris in 1716.

It is likely that Fricquet was encouraged by Bourdon to dedicate himself to etching and was initiated by the latter into the technique. Thuillier describes a group of five etchings by Fricquet on the theme of the *Holy Family*, which are of such great rarity as to have remained unobserved in the critical literature (*Sébastien Bourdon*, 2000/01, p. 72). The present print belongs to this cycle and was probably executed between 1665 and 1670. The figure type and the compositional arrangement are directly inspired by Bourdon.

Friquet uses a simple, schematic etching technique, which nevertheless proves very effective in creating atmospheric chiaroscuro contrasts. The dramatic play of sky and clouds is rendered vividly by simple parallel lines and dense cross-hatching. In the case of the seated figures the free, open linework of the drawing conveys a sense of dynamism and vitality, while the flesh tints are modelled by cross-hatching and fine little dots.

A superb, vivid and tonal trial proof, printed with burr and before the cleaning of the platemark. This is probably the earliest known impression of this etching. In comparison to the impression in the Bibliothèque Nationale in Paris the leaves in the foreground and the stalk and bud of the thistle in the right foreground have not yet been covered with cross-hatching, while the name of the artist is still lacking on the stone plinth.Minor defects, otherwise in superb condition.

Detail

11 PIETER JALHEA FURNIUS

(genannt Dufour, um 1545–1626, Lüttich)

Illustrationen zum Brief an die Hebräer, 11. 6 Kupferstiche. Je ca 29,6 x 19,7 cm. Unbeschrieben.

Das druckgraphische Œuvre des Pieter Furnius ist nur sehr lückenhaft erforscht. Auch die vorliegende Kupferstichfolge ist in der kritischen Literatur nicht beschrieben; Hollstein beispielsweise verzeichnet den Zyklus in seiner summarischen Auflistung nicht. Furnius war Schüler des Lambert Lombard in Lüttich. In den Jahren 1563–71 arbeitete er in Antwerpen als Reproduktionsstecher für namhafte Verleger wie Christopher Plantin und Hieronymus Cock und schuf außerdem eine Reihe von Blättern nach eigenen Erfindungen. Seine etwas schwerfällige, manchmal derb wirkende Graviertechnik ist charakteristisch für den sogenannten Antwerpener Stil, zu dessen wichtigsten Vertretern Künstler wie Cornelis van den Broeck, Cornelis Cort und Philips Galle zählten. Die gelehrsame, humanistisch geprägte Themenwahl läßt auf den edukativen, stiftenden Zweck dieser Gattung von Kupferstichen schließen.

Furnius dürfte bei der hier vorliegenden Folge eigene Entwürfe benutzt haben. Die einzelnen Szenen illustrieren Passagen aus dem *Brief an die Hebräer 11*. Die Ikonographie zeigt biblische Persönlichkeiten, die durch ihr moralisches Verhalten als Vorbilder des Glaubens figurieren. Abel kniet nieder, während ein himmlisches Feuer seine Opfergabe verzehrt, ein Zeichen der gnädigen Aufnahme durch Gott; Enoch wird wegen seines gottgefälligen Lebens der Erde entrückt; durch den Glauben hat Noah Gott geehrt und die Arche erbaut; Abraham ist dargestellt, wie er von Gott den Befehl erhält, seinen Sohn Isaak zu opfern; Moses erscheint mit den Gesetzestafeln, während das ägyptische Heer des Pharaos in den Fluten versinkt; die Dirne Rahab, schließlich, rettet die Kundschafter Israels und wird als Einzige bei der Eroberung Jerichos verschont.

Prachtvolle, tonige Drucke mit dem vollen Rand. Geringfügige Altersspuren, alte Tintennumerierung, sonst vorzügliches, unbehandeltes Exemplar.

11 PIETER JALHEA FURNIUS

(called Dufour, ca. 1545–1626, Liège)

Illustrations for the Epistle to the Hebrews, 11. Six engravings, each measuring approx. 29.6 x 19.7 cm. Undescribed.

Little research has been carried out into the printed œuvre of Pieter Furnius so far. The present series of engravings is among those not described in the critical literature. Hollstein, for example, does not record the suite in his summary list. Furnius was a pupil of Lambert Lombard in Liège. In the years 1563–1571 he worked in Antwerp as a reproductive engraver for such well-known publishers as Christopher Plantin and Hieronymus Cock and also produced a number of prints after his own inventions. His somewhat ponderous, at times crude engraving technique is characteristic of what is known as the so-called Antwerp style, whose main representatives included such artists as Cornelis van den Broeck, Cornelis Cort, and Philips Galle. From the erudite, humanistic choice of theme we can infer the educational, elevating purpose of this kind of engravings.

Furnius probably worked after his own designs for this series. The individual scenes illustrate passages from chapter 11 of the *Epistle to the Hebrews*. The iconography shows biblical personalities who figure as typical examples of faith through their moral conduct. Abel kneels down while a heavenly fire consumes his sacrifice, a sign of its gracious acceptance by God; Enoch is borne away from the earth because his life was so pleasing in the sight of God; Noah has honoured God with his faith and built the Ark; Abraham is shown receiving from God the order to sacrifice his son Isaac; Moses appears with the tablets of the law, while Pharaoh's Egyptian host disappears beneath the waves; finally there is Rahab, the harlot who saved the Israelite spies and was the only one spared after the fall of Jericho.

Very fine impressions, printed with tone and with full margins. Minor aging, old numbering in ink, otherwise in excellent, untreated condition.

Ad Hebr. 11. QVID FECIT Deo ut esset opimior hostia Abeli
Quam tua germani prime homicida. FIDES.

12 HENDRICK GOLTZIUS

(1558 Mühlbracht – 1617 Haarlem)

Die Landschaft mit dem Baum und dem Hirtenpaar; Die Landschaft mit dem Bauerngehöft. 2 Holzschnitte auf blauem Papier. 11,2 x 14,4 bzw. 11,3 x 14,3 cm. Um 1597–1600. Bartsch 243–244; Hirschmann 379–380 I (von II); Hollstein 379–380 I (von II); Bialler 50–51 I (von II). Unbestimmbares Wasserzeichen.

Diese stupenden, atmosphärisch dichten Naturausschnitte gehören der vier Blatt zählenden Folge der *Kleinen Landschaften* an, die wohl zwischen 1597 und 1600 entstanden ist. Die Blätter sind in technischer wie auch in ikonographischer Hinsicht außerordentlich. Die von Goltzius angewandte Holzschnitttechnik war zu dem damaligen Zeitpunkt in Holland ein wenig gängiges Medium. Ungewöhnlich ist auch die Tatsache, daß es sich um reine Landschaftsdarstellungen ohne mythologische oder religiöse Nebenbedeutung handelt. In dieser Eigenschaft markieren sie einen bedeutenden Schritt in der Entwicklungsgeschichte der holländischen Landschaftskunst.

Die Landschaft mit dem Baum und dem Hirtenpaar illustriert diese neue Geisteshaltung auf exemplarische Weise. Die intime Szene ist von einer Naturlyrik erfüllt, die an venezianische Vorgänger wie Campagnola und Tizian erinnert. Phrasenlosigkeit der Naturbeobachtung verbindet sich mit einem hohen Maß an kompositorischer Konzentration. Auf kleinem Format ist eine bemerkenswerte Dichte an unterschiedlichen, meisterhaft charakterisierten Motiven vereinigt, die sich harmonisch miteinander verbinden und niemals den Eindruck des Gekünstelten oder des Überladenen aufkommen lassen. Ein Bauernpaar ruht sich aus unter einer vom Wind aufgewühlten Baumgruppe, im Hintergrund hütet ein Hirte friedlich seine Herde. Rechts im Tal erblickt das Auge eine Ansammlung von Bauerngehöften und eine Turmspitze, am Horizont zeichnet sich eine Gebirgssilhouette ab. Sträucher, Bäume und Wolken sind von prallem Leben erfüllt. Es ist eine durch und durch profane Idylle, die Goltzius schildert, ohne jeglichen Bezug auf mythologische Wesen oder einen Gott. Der kernige, bodenständige Charakter der Holzschnitttechnik erweist sich als das ideale Medium, um das Naturgeschehen direkt und ungeschminkt wiederzugeben.

Dieselbe Beobachtung trifft auch für die *Landschaft mit dem Bauerngehöft* zu, wenn auch hier ein deutlich ausgeprägtes genrehaftes Element an den Tag tritt, das sich für die Entwicklung der niederländischen Landschaftskunst als bestimmend erweisen wird. Statt der Verzauberung des ersten Blattes ist Goltzius' Naturbeobachtung hier wirklichkeitsgetreuer und gleichzeitig anekdotischer. Das Bauernhaus mit dem Heuschober, der Ziehbrunnen und die Dünenlandschaft im Hintergrund sind alles kompositorische Elemente, die wenig später bei Esaias und Jan van de Velde und anderen Pionieren der holländischen Landschaftsradierung mit fast gesetzmäßigem Regelmaß wiederkehren werden. Ganz eigenständig ist jedoch Goltzius' zeichnerischer Duktus. Bei der Wiedergabe des Terrains im Vordergrund wechseln sich wellige Linien gekonnt mit hellen Bodenstreifen ab, wodurch Räumlichkeit erzielt wird. Der kraftvolle Schwung der Linienführung verleiht der Darstellung ein hohes Maß an Dynamik.

Die Landschaft mit dem Baum und dem Hirtenpaar.
Bei dem frühest bekannten Abzug dieses Blattes in Stuttgart zeigt der Holzstock nahezu keine Spuren von Abnutzung. Die Einfassungslinie zeigt lediglich in der linken oberen Ecke eine kleine Lücke (Bialler, *Chiaroscuro Woodcuts*, S. 182, Abb. 50 I a). Bei unserem Exemplar ist die Einfassungslinie stellenweise, vor allem in der rechten oberen Ecke etwas auslassend gedruckt; offenbar wurde der Holzstock etwas mager eingefärbt. Die zwei Lücken im rechten Rand, die auf dem Amsterdamer Exemplar deutlich sichtbar sind (Bialler, S. 183, Abb. 50 I b), gestalten sich auf unserem Abzug als zwei feine Haarrisse; die kleinen Wurmlöcher am Baumstamm und im Blattwerk sind noch nicht vorhanden. Wie bei dem Stuttgarter Exemplar ist die zentrale Baumgruppe prägnanter gedruckt und der landschaftliche Hintergrund erscheint etwas weicher und uneinheitlicher im Ton, wodurch Tiefenwirkung entsteht. Es ist daher auch anzunehmen, daß unser Blatt zeitgleich mit dem Stuttgarter Exemplar entstanden sein dürfte. Überhaupt muß davon ausgegangen werden, daß die einzelnen Abzüge der Folge sehr differenzieren, so daß jedes Exemplar ganz spezifische Eigenmerkmale besitzt.

Die Landschaft mit dem Bauerngehöft.
Die gleichen Beobachtungen treffen für diesen Abzug zu, der dem vorhergehenden Blatt in puncto Reinheit und Brillanz des Druckes überlegen ist. Die Darstellung ist einheitlich klar und gleichmäßig gedruckt und dem Stuttgarter Frühdruck (Bialler, S. 185, Abb. 51 I) in jeder Hinsicht ebenbürtig, wenn nicht überlegen. Die auslassende Stelle in der rechten oberen Ecke der Einfassung wurde nicht durch eine Lücke in der Strichplatte verursacht, sondern ist ebenfalls das Ergebnis einer nicht ganz einheitlichen Einfärbung des Holzstockes. Links oben ist die Einfassungslinie bei unserem Exemplar kräftiger und geschlossener als beim Stuttgarter Abzug. Auch bei dem Vogelschwarm am Himmel macht sich ein geringfügiger Unterschied bemerkbar. In Stuttgart zeigt der sechste Vogel von rechts eine winzige Lücke, bei unserem Exemplar ist die Silhouette des Vogels noch völlig geschlossen. Wie in Stuttgart ist die Strichplatte vollständig intakt, die für die späteren Abzüge des ersten Druckzustandes kennzeichnenden kleinen Wurmlöcher fehlen vollständig.

Die *Kleinen Landschaften* waren ursprünglich als reine Holzschnitte gedacht, wenngleich die meisten Abzüge auf blauem Papier gedruckt sind. Nachdem die Strichplatten erste Spuren von Abnutzung zeigten, wurden im zweiten Druckzustand zwei Tonplatten hinzugefügt, damit die Darstellungen in der Chiaroscuro-Technik gedruckt werden konnten. Dies geschah noch zu Lebzeiten des Künstlers und mag auch von ästhetischen Überlegungen bestimmt gewesen sein. Die farbigen Abzüge wirken dramatischer und vermitteln eine markantere und effektvollere räumliche Wirkung. Diese Tendenz entsprach der stilistischen Entwicklung in Goltzius' Landschaftszeichnungen, die ab 1600 öfter in Aquarelltechnik ausgeführt sind.

Der blaue Papierton ist bei beiden Abzügen weitgehend frisch erhalten. Minimale Altersspuren, verso vereinzelte Montierungsreste, sonst unbehandelte, museale Exemplare.

12 HENDRICK GOLTZIUS

(1558 Mühlbracht – 1617 Haarlem)

Landscape with Trees and a Shepherd Couple; Landscape with a Farmhouse. 2 woodcuts on blue paper. 11.2 x 14.4 and 11.3 x 14.3 cm respectively. Ca. 1597–1600. Bartsch 243–244; Hirschmann 379–380 I (of II); Hollstein 379–380 I (of II); Bialler 50–51 I (of II). Unidentified watermark.

These astounding, densely atmospheric observations of nature belong to the series of the *Four Small Landscapes* that was probably done between 1597 and 1600. The prints are extraordinary in both technical and iconographic terms. The woodcut technique employed by Goltzius was a little-used medium in Holland at the time. Also unusual is the fact that these are pure landscapes without any underlying mythological or religious significance. In this respect they mark an important step in the development of Dutch landscape art.

The *Landscape with Trees and a Shepherd Couple* illustrates this new attitude in exemplary fashion. The intimate scene is filled with a nature lyricism reminiscent of such Venetian predecessors as Campagnola and Titian. The down-to-earth observation of nature is combined with intense focus in the composition. Different, brilliantly characterized motifs have been remarkably condensed in a small format, all harmoniously linked with one another and never creating an impression of artificiality or clutter. A peasant couple is resting under a clump of trees stirred by the wind, while a herdsman peacefully tends his flock in the background. In the valley on the right we can make out a collection of cottages and the spire of a tower, while on the horizon a range of mountains looms. Bushes, trees and clouds are full of pulsating life. It is an utterly profane idyll that Goltzius depicts, devoid of any reference to mythological beings or a god. The robust character of the woodcut technique proves to be an ideal medium for rendering a direct and unvarnished view of nature. The same observation applies to the *Landscape with a Farmhouse*, even if it does show a more pronounced tendency towards genre. Instead of the lyrical mood of the pastoral landscape, Goltzius' observation of nature here is more true to life and in some respect more anecdotal. The farmhouse with the haystack, the well and the dune landscape in the background are all compositional elements that soon after will recur frequently in the work of Esaias and Jan van de Velde and other pioneers of Dutch landscape etching. Goltzius' draughtmanship, however, is quite distinctive and highly individual. In the rendering of the terrain in the foreground wavy lines are skilfully alternated with blank spots, thus creating a sense of space. The bold confidence of line lends the scene a high degree of intensity.

The *Landscape with Trees and a Shepherd Couple*.
In the earliest impression of the first state in Stuttgart the line block shows almost no wear. Although in our impression the borderline has been printed somewhat unevenly in places as a result of underinking of the line block (especially at upper right), the features described by Bialler for later impressions do lack completely. The two gaps in the right margin, which are already clearly visible in the Amsterdam impression (Bialler, p. 183, fig. 50 I b), are discernible on our proof only as two fine hairline cracks, while the small worm holes on the tree trunk and in the foliage are fully absent. As in the Stuttgart impression, the central clump of trees is printed more strongly and the landscape in the background seems lighter in tone, thus evoking a sense of depth. It may therefore be taken that our impression was printed as early as the Stuttgart impression.

The *Landscape with a Farmhouse*.
The same observations apply to this impression, which is slightly superior to the previous print in terms of clarity and brilliance. The impression is sharp and perfectly even and is in every respect the equal of the Stuttgart impression (Bialler, p. 185, fig. 51 I), if not superior. The small gap in the upper right corner of the borderline is not the result of a crack in the line block, but is also due to underinking. In our impression the borderline at the top left is stronger and more evenly printed than in the Stuttgart impression. A slight difference is also noticeable in the flock of birds in the sky. In the Stuttgart impression the sixth bird from the right reveals a tiny gap, while in ours the silhouette of the bird is complete. As in the Stuttgart impression, the line block is perfectly intact, while the little worm holes characteristic of subsequent impressions of the first state are completely absent.

The *Small Landscapes* were originally intended to be plain woodcuts, even if most of the impressions are printed on blue paper. After the line blocks showed the first signs of wear, two tone plates were added in the second state so that the woodcuts could be printed in the chiaroscuro technique. This took place during the artist's lifetime and may also have been inspired by aesthetic considerations. The chiaroscuros exert a marked dramatic impact and convey a more vivid and powerful sense of space. This tendency matched the stylistic development in Goltzius' landscape drawings, which after 1600 often were executed as watercolours.

In both impressions the blue paper tone has largely been freshly preserved. Minimal aging, insignificant traces of mounting on the verso, otherwise in excellent and unrestored condition and of museum quality.

13 JAN LUTMA DER JÜNGERE

(1624 – 1685, Amsterdam)

Ianus Lutma Posteritati (Brustbild des Jan Lutma d. Älteren). Punzenstich („opus mallei"). 30,6 x 21,3 cm. Wurzbach 2; Hollstein 6 II.

Der Goldschmied, Münzgraveur und Kupferstecher Jan Lutma II. gilt als der Erfinder eines tonalen Druckverfahrens, des sogenannten *opus mallei*, das er bei einer Reihe von gestochenen Bildnissen berühmter Zeitgenossen (Hollstein 6–8) und bei dem eigenen, 1681 entstandenen *Selbstporträt* (Hollstein 4) zum ersten Mal zur Anwendung brachte (siehe Christiane Wiebel, *Aquatinta oder „Die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen"*, Kunstsammlungen der Veste Coburg 2007, S. 70–71, Abb. 44).

Das vorliegende Bildnis des Vaters Jan Lutma d. Älteren dürfte kurz nach dessen Tode im Jahre 1669 entstanden sein. Es verwundert nicht, daß die vom Sohn introduzierte Punktiertechnik der Atelierpraxis der Goldschmiede entstammt. Jan Lutma I. war einer der bedeutendsten niederländischen Silberschmiede des 17. Jahrhunderts, und auch sein Sohn tat sich im gleichen Metier verdienstvoll hervor. Mit Punze und Hammer (*malleus* ist das lateinische Wort für Hammer) hat der Künstler ein reich differenziertes Geflecht von Punkten unterschiedlicher Größe und Dichte geschaffen, wodurch feine tonale Abstufungen entstehen. Auf die lineare Wirkung des Grabstichels oder der Radiernadel ist bei diesem Tonverfahren vollständig verzichtet worden. Die unterschiedlichen Punktierungen geben Inkarnat, Haare und Bart des Dargestellten erstaunlich lebendig und realistisch wieder und schaffen weiche Übergänge, welche die Plastizität des Gesichtes hervorheben. Wie häufig ist die Darstellung mit dem Pinsel überarbeitet, um die Schattierungen zu vertiefen und die samtige, tonale Wirkung zu steigern.

Lutma der Jüngere hat seinem Vater buchstäblich ein Denkmal gesetzt und ihn in der Art eines antiken Philosophen dargestellt. Seine heroisierende Interpretation unterscheidet sich grundlegend von dem sehr persönlichen und intimen Bildnis des Vaters, das Rembrandt 1656 radierte. Die Porträtbüste steht in einer schmalen, halbrund geschlossenen Nische. Ein flacher, viereckiger Sockel mit dem latinisierten Namen ragt fast plastisch greifbar aus der Nische hervor und wirft einen Schlagschatten. Fast wie eine Anomalie erscheint der Kontrast zwischen Repräsentationsanspruch und Wirklichkeitsstreben. Die Büste wirkt auf den ersten Blick aus Stein gehauen, die wirren, lockigen Haare von Frisur und Bart und die wachen Augen des Vaters vermitteln dem Bildnis jedoch eine Lebhaftigkeit, die der statuarischen Strenge widerspricht.

Ganz ausgezeichneter, nuancierter Druck mit Rand um die deutlich zeichnende Plattenkante. Minimale Altersspuren, sonst vollkommen erhalten.

13 JAN LUTMA THE YOUNGER

(1624 – 1685, Amsterdam)

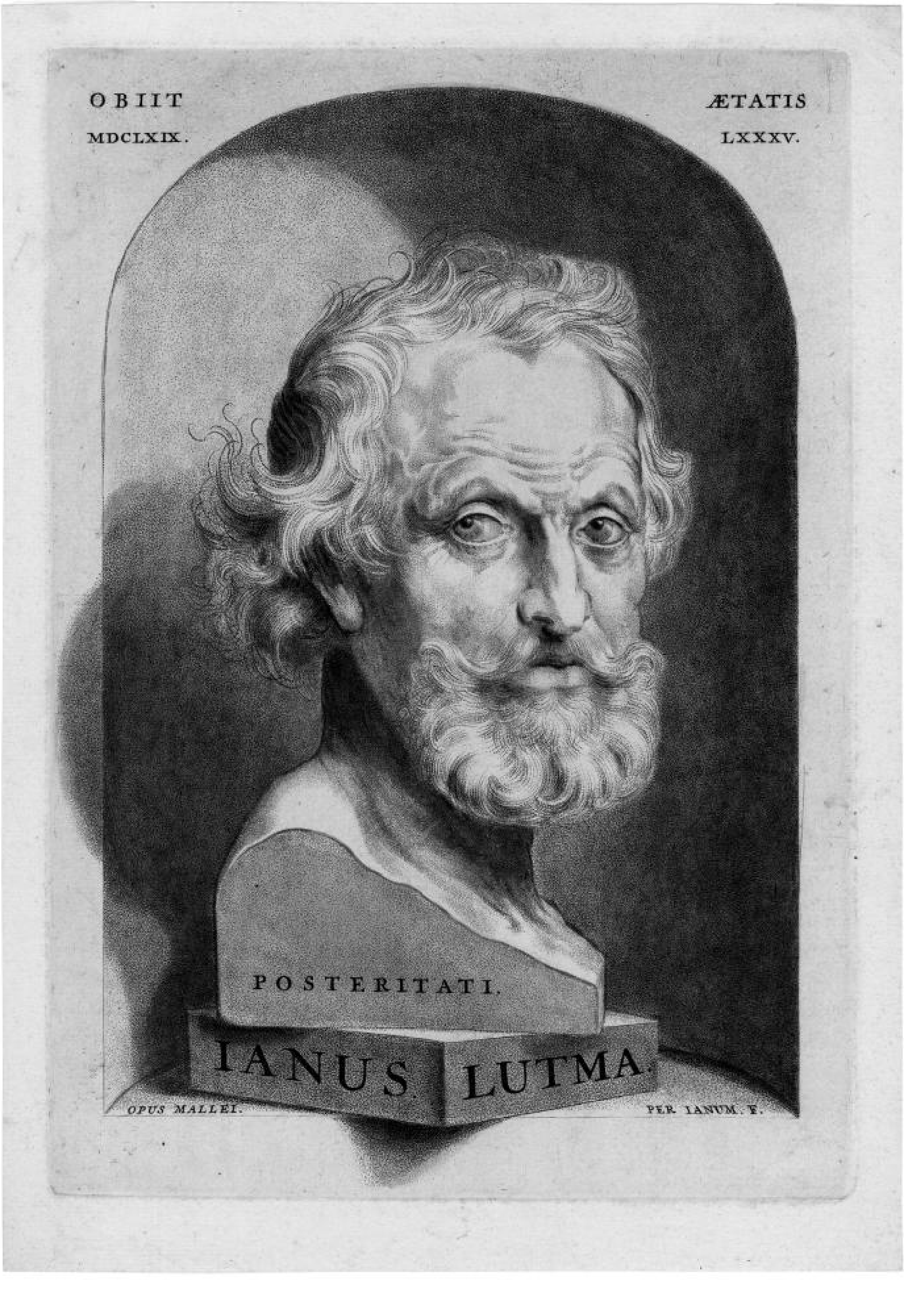
Ianus Lutma Posteritati (Bust of Jan Lutma the Elder). Punch engraving ("opus mallei"). 30.6 x 21.3 cm. Wurzbach 2; Hollstein 6 II.

The goldsmith, coin and copperplate engraver, Jan Lutma II, is considered to be the inventor of a tonal printing technique known as *opus mallei*, which he used for the first time in a series of engraved portraits of famous contemporaries (Hollstein 6–8) and his own *Self-Portrait* of 1681 (Hollstein 4, see also Christiane Wiebel, *Aquatinta or "Die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen"*, Kunstsammlungen der Veste Coburg 2007, pp. 70–71, fig. 44).

The present portrait of his father, Jan Lutma the Elder, was probably done shortly after the latter's death in 1669. It comes as no surprise that the stippling technique introduced by the son originated in the workshops of the goldsmiths. Jan Lutma I was one of the most important Dutch silversmiths of the 17th century and his son distinguished himself in the same *métier*. With punch and hammer ("malleus" is the Latin word for hammer) the artist has generated a richly differentiated network of points of varying sizes and densities, thus producing fine tonal gradations. In this procedure the linear effect of the burin or etching needle has been wholly dispensed with. The different stipplings make the subject's flesh-tints, hair and beard astonishingly lifelike and realistic and create soft transitions emphasizing the three-dimensionality of the face. As usual the portrait has been reworked by Lutma with the brush in order to enrich the shadows and to enhance the velvety, tonal effect.

Lutma the Younger has literally created a monument to his father, presenting him in the manner of an ancient philosopher. His heroic interpretation is fundamentally different from the very personal and intimate portrait of the father that Rembrandt etched in 1656. The portrait bust stands in a narrow, semicircular niche. A flat rectangular plinth inscribed with the Latinized name seems to physically jut out of the niche and casts a dark shadow. The contrast between the desire to immortalize and the need to be true to life seems almost anomalous. Although the bust seems at first glance to be hewn from stone, the tousled curls of his hair and beard and the alert eyes of the father lend the portrait a lifelike character that belies the statuesque severity.

A very fine, nuanced impression with margins around the distinct platemark. Minimal aging, otherwise in impeccable condition.


OBIIT
MDCLXIX.
ÆTATIS
LXXXV.
POSTERITATI.
IANUS LUTMA.
OPUS MALLEI.
PER IANUM. F.

14 GIOVANNI ANDREA MAGLIOLI

(Ornamentstecher, tätig in Rom oder Neapel vor 1608)

Ein Triton, auf einer Muschel blasend, phantastische Seeungeheuer mit Putten, sowie zwei Phantasieköpfe. 7 Radierungen. (Quer-)4to. Nagler, Die Monogrammisten I, 899, 918; III, 1878.; Berliner Ornamentstichkatalog 4350.

Über Leben und Wirken des Giovanni Andrea Maglioli ist wenig bekannt, eine Tatsache, die befremdlich ist, nachdem bereits Nagler auf die hohe künstlerische Qualität seiner Folge von Meereswesen aufmerksam gemacht hatte. Peter Jessen beschrieb 1939 im *Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin* insgesamt vier Folgen sowie mehrere Einzelblätter in Berliner Besitz, die jedoch auch Nachbildungen enthielten. Überhaupt wurden die Erfindungen Magliolis von unterschiedlichen Künstlern wie beispielsweise Jan Theodoor de Bry, Adam Fuchs und Gabriel Weyer vielfach kopiert, was auf ihre große Popularität schließen läßt. Offenbar war auch die Zusammensetzung der einzelnen Folgen sehr unterschiedlich, wodurch eine genaue stilistische Eingrenzung seines grafischen Œuvres zusätzlich erschwert wird.

Auch die sechs uns vorliegenden Blätter dürften, wenn man der Auflistung Jessens folgt, aus unterschiedlichen Folgen stammen. Allen gemeinsam ist jedoch eine freie und duftige Radiertechnik, die ausgesprochen malerisch wirkt. Besonders geistreich sind die beiden Blätter mit Darstellungen grotesker Köpfe, wo jeweils vier Menschen- und Tierköpfe eine kunstvolle Symbiose bilden. Die unterschiedliche Beschaffenheit der welligen und gekräuselten Locken und Barthaare, die an manchen Stellen zu dekorativen Zöpfen geflochten sind, hat Maglioli abwechslungsreich und mit sichtlicher Freude wiedergegeben. Das Studium antiker Skulpturen dürfte Magliolis Formenkanon stilbildend geprägt haben, wie auch der Einfluß von Dekorationsschemata des römischen Manierismus unübersehbar ist.

Prachtvolle, tonige Drucke mit dem vollen Rand. Minimale Erhaltungsmängel, sonst außerordentlich schöne Exemplare.

14 GIOVANNI ANDREA MAGLIOLI

(active in Rome or Naples before 1608)

A Triton Blowing on a Shell, Fantastic Sea Monster with Cherubs, and Two Fantasy Heads. Seven etchings. 4to. Nagler, Die Monogrammisten I, 899, 918; III, 1878; Berliner Ornamentstichkatalog 4350.

Little is known about the life and work of Giovanni Andrea Maglioli, which is somewhat surprising in view of the fact that Nagler had already drawn attention to the high artistic quality of his suite of sea creatures. In the 1939 *Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin* Peter Jessen described a total of four series and several individual prints in Berlin's possession, which also included a number of imitations, however. In fact, Maglioli's inventions were frequently copied by different artists, such as Jan Theodoor de Bry, Adam Fuchs and Gabriel Weyer, indicating their great popularity. Apparently the order of the individual prints in the suites differed greatly, which makes it even more difficult to recognize the stylistical characteristics of the artist's printed work.

These six prints, if we are to follow Jessen's listing, probably come from different sets. Common to them all, however, is a free and delicate etching technique, which has an extremely picturesque effect. The two portrayals of grotesque heads, where four human and four animal heads form an elaborate symbiosis, is particularly inventive. The different textures of the waves and curls of the hair and beards, which in some cases are woven into decorative plaits, have been rendered by Maglioli in a varied manner and with evident gusto. The study of antique sculpture may have determined the formal canon of Maglioli's style, just as the influence of the decorative schemes of Roman Mannerism is unmistakable.

Brilliant, rich impressions with full margins. Minor defects, otherwise in excellent condition.

15 SIMON NOVELLANUS

(oder Neuvel, tätig in Köln während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts)

Allegorische Landschaft mit einem Schiffbruch. Radierung nach Cornelis Cort. 27,6 x 33,4 cm. Um 1595. Bierens de Haan (Cort) 246; Hollstein (Cort) 246; The New Hollstein (Cort), Bd. III, 236 I (von II). Wasserzeichen Bekröntes Wappen.

Die Komposition geht zurück auf eine Zeichnung des Cornelis Cort, die heute im Musée des Beaux-Arts et Archéologie in Besançon aufbewahrt wird. Zusammen mit dem Gegenstück (Hollstein 237), das ebenfalls eine Zeichnung Corts wiedergibt, gehören die Radierungen zu einer Folge von vier Blatt allegorischer Landschaften, die um 1595 von Joris Hoefnagel verlegt wurden. Die beiden weiteren Blätter der Folge reproduzieren Zeichnungen des Pieter Brueghel (Hollstein III, 1 und 2).

Über Simon Neuvel (Novellanus), den Autor unserer Radierung, ist wenig bekannt. Er war in Köln tätig, wo er mit Franz Hogenberg zusammenarbeitete, und stammte, wie sein Name vermuten lässt, wohl aus den Niederlanden. Unser Blatt weist ihn als einen versierten Radierer aus. Die weite und räumlich mehrschichtig gestaffelte Landschaft ist in einer leichten und abwechslungsreichen Radiertechnik ausgeführt, die ein hohes Maß an Licht und Atmosphäre erzeugt. Sehr schön sind der stürmisch bewegte Himmel und die durch die Wolken durchbrechenden Lichtstrahlen wiedergegeben. Während die Wellen Wrackteile und die Leichen Ertrunkener an Land spülen, sehen wir im Vordergrund eine nackte Frau mit Caduceus und Widderfell, die dem grausigen Geschehen entflieht. Das lateinische Motto zu ihren Füßen, *Omnia mea mecum porto* („All meinen Besitz trage ich bei mir") ist ein von Cicero dem griechischen Philosophen Bias von Priene zugeschriebener Ausspruch und zielt auf die Nichtigkeit irdischer Güter.

Prachtvoller, nuancierter und gegensatzreicher Abzug mit Rand um die Plattenkante. Geringfügig stockfleckig, minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

15 SIMON NOVELLANUS

(or Neuvel, active in Cologne during the second half of the 16th century)

Allegorical Landscape with Shipwreck. Etching after Cornelis Cort. 27.6 x 33.4 cm. Ca. 1595. Bierens de Haan (Cort) 246; Hollstein (Cort) 246; The New Hollstein (Cort), vol. III, 236 I (of II). Watermark: Crowned coat of arms.

The composition is derived from a drawing by Cornelis Cort, which is now in the Musée des Beaux-Arts et Archéologie at Besançon. Together with its pendant (Hollstein 237), which also reproduces a drawing by Cort, the etchings belong to a set of four prints of allegorical landscapes that was published by Joris Hoefnagel circa 1595. The two other prints in the set reproduce drawings by Pieter Brueghel the Elder (Hollstein III, 1 and 2).

Little is known of Simon Neuvel (Novellanus), who produced this etching. Judging by his name he probably came from the Low Countries and was active in Cologne, where he collaborated with Franz Hogenberg. Our print shows him to be a skilled etcher. The sweeping multi-layered landscape is executed in a light and varied etching technique, which generates intensive light and atmosphere. The stormy sky and the rays of light piercing the clouds are beautifully done. While the waves wash pieces of wreckage and the corpses of the drowned ashore, we see in the foreground a naked woman fleeing the terrible scene carrying a caduceus and a ram's fleece. The Latin motto at her feet, *Omnia mea mecum porto* ("All I have, I carry with me"), referring to the vanity of worldly possessions, was attributed by Cicero to the Greek philosopher Bias of Priene.

A very fine, nuanced and contrasting impression with margins around the platemark. Slight foxing, minimal aging, otherwise in perfect condition.

144
14
TALES OPES SVNT COMPARANDÆ, QVÆ NAVI FRACTA VNA CVM DOMINO QVEANT ENATARE.
Res est multa omnium pretiosissima
omnibus hominibus ad viuendum, Ars
Cætera enim et tempus et mutationes
Fortunæ absumunt, Ars autem conseruatur.
Cornelius Cort Battauus fec:
excud. Hoef. cum pra: Cæs:

16 PARMIGIANINO, Umkreis

Eine Gruppe von Frauen in einem Interieur bei der Handarbeit. Radierung und Grabstichel. 13,4 x 17,9 cm. 1554. Unbeschrieben. Wasserzeichen Gekreuzte Pfeile mit Stern (vgl. Briquet 6300–02, Verona, seit 1542).

Dieses reizvolle und suggestive Blatt, das wohl von einem anonymen, oberitalienischen Künstler ausgeführt wurde, ist ein interessantes Beispiel für die Parmigianino-Rezeption in den ersten Jahrzehnten nach seinem Tod (1540). Die künstlerische Handschrift ist recht derb und primitiv, dennoch übt die intime Szene eine nicht geringe Faszination aus. Eine junge Mutter mit ihren vier Töchtern befindet sich in einer Art von Loggia, die den Blick auf eine Voralpenlandschaft freigibt. Die Frauen sind mit Nähen und Sticken beschäftigt und suggerieren mit dieser Tätigkeit häusliche Harmonie und Tugendhaftigkeit. Ein kleiner Hund, Symbol der Treue, liegt zu Füßen des jüngsten Mädchens. Die eleganten Hochfrisuren der Frauen, der Schnitt ihrer Kleider und die einzelnen Ziergefäße, darunter eine sehr parmigianesk anmutende Henkelvase, lassen eine noble Herkunft vermuten. Stilistisch erinnert das Blatt entfernt an das Schaffen des Angelo Falcone (1507 Rovereto – 1567 Verona), der Zeit seines Lebens als Maler und Radierer vorwiegend in Verona tätig war. Seine emilianische Herkunft dürfte auch die Nähe zur Kunst Parmigianinos erklären. Bartsch verzeichnete insgesamt zwanzig Blatt, die er irrtümlicherweise mit dem neapolitanischen Maler Aniello Falcone in Verbindung brachte. Einzelne Details, wie die Wiedergabe der Haarlocken, die Form und Gestik der Hände und die Anwendung von schlichten, vertikalen Parallellagen zwecks Schattierungen (vergleiche beispielsweise Bartsch 2–4) erinnern deutlich an Falcones Stilsprache, die jedoch selbst merkwürdig uneinheitlich erscheint und noch viele Fragen aufwirft.

Prachtvoller, toniger und gratiger Druck mit Rand um die Plattenkante. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

16 PARMIGIANINO, circle of

A Group of Women in an Interior at their Needlework. Etching and burin. 13.4 x 17.9 cm. 1554. Undescribed. Watermark: Crossed arrows with star (cf. Briquet 6300–02, Verona, after 1542).

This charming and evocative print, which was probably executed by an anonymous northern Italian artist, is an interesting example of the reception of Parmigianino's work in the decades following his death in 1540. Although the style of the unknown artist is quite sturdy and crude, the intimate scene exerts an undeniable fascination. A young mother is sitting with her four daughters in a kind of loggia with a view over the foothills of the Alps. The women are busy with their sewing and embroidery, activities suggestive of domestic harmony and virtue. A little dog, a traditional symbol of loyalty, lies at the feet of the youngest girl. The women's elegant upswept hairstyles, the cut of their clothes and the ornamental vases, including a very Parmigianesque jug, hint at noble origin. Stylistically the print is remotely reminiscent of the work of Angelo Falcone (1507 Rovereto – 1567 Verona), who worked as a painter and etcher all his life, mainly in Verona. The fact that he was a native of Emilia probably explains the closeness to Parmigianino's art. Bartsch records a total of twenty prints, which he erroneously associated with the Neapolitan painter Aniello Falcone. Individual details, like the rendering of the ringlets, the shape and gestures of the hands and the use of simple, vertical parallel strokes to indicate shadow (compare for example Bartsch 2–4) are clearly reminiscent of Falcone's style, which itself appears remarkably incongruent and still does raise many questions.

A very fine, tonal impression, with touches of burr throughout, with margins around the platemark. Minimal aging, otherwise in excellent condition.

1584

17 CHRISTOFFEL VAN SICHEM
(1546–1624, Amsterdam)

Brustbildnis eines Mannes mit Federbarett und Handschuh. Holzschnitt nach Hendrick Goltzius. 31 x 21 cm. 1607. Bartsch III, 126, 3; Hollstein 135.

Christoffel van Sichem, Sohn des aus Sichem (Brabant) ausgewanderten Buchhändlers Cornelis Karelsz., war in den 1560er Jahren kurze Zeit in Antwerpen tätig und lebte und arbeitete anschließend in Basel, wo er von etwa 1568 bis 1597 verblieb. Bereits in seinen jungen Jahren hatte van Sichem sich mit dem Medium des Holzschnitts beschäftigt, wie durch eine Reihe von Buchillustrationen für Straßburger Drucke dokumentiert wird (siehe Hollstein 140–147). 1598 siedelte der Künstler nach Amsterdam über; 1603 ist er vorübergehend in Leiden nachweisbar, um im nächsten Jahr wieder in Amsterdam seßhaft zu werden. In diesem Zeitraum widmete van Sichem sich erneut mit Erfolg dem Holzschnitt und schuf einige Meisterwerke in dieser Technik, die sich in puncto Formbeherrschung und Souveränität der Behandlung wesentlich vom Frühwerk unterscheiden und auch in der niederländischen Druckgraphik des frühen 17. Jahrhunderts eine absolute Sonderstellung einnehmen. Mehrere dieser Blätter gehen auf Erfindungen von Hendrick Goltzius zurück, so daß anzunehmen ist, daß die Formschnitte in direkter Zusammenarbeit mit jenem Meister entstanden sind. Goltzius hatte in den Jahren zwischen 1599 und 1608 eine Gruppe von gezeichneten Phantasieporträts geschaffen, die in einer archaisierenden, von Dürer und Lucas van Leyden inspirierten Stilsprache behandelt sind. Auch der vorliegende Holzschnitt geht auf eine derartige Zeichnung des um mehr als zehn Jahre jüngeren Künstlers zurück. Das Porträt, das früher irrtümlicherweise als Bildnis des Otto Heinrich von Schwarzenberg angesehen wurde, zeigt einen vornehm gekleideten, älteren Mann in der Tracht des frühen 16. Jahrhunderts. Auf kongeniale und einfühlsame Weise hat van Sichem die kraftvolle Linienführung der Zeichnung in das robuste Medium des Holzschnitts übersetzt. Der Duktus ist nie monoton, sondern lebhaft und abwechslungsreich; auf kleinem Format ist ein Höchstmaß an kompositorischer Konzentration und graphischem Raffinement erzielt worden.

Prachtvoller, leuchtender und vollkommen gleichmäßiger Druck mit Rand. Minimale Altersspuren, verso unauffällige geglättete Hängefalte, sonst vorzüglich erhaltenes, museales Exemplar.

17 CHRISTOFFEL VAN SICHEM
(1546–1624, Amsterdam)

Half-length Portrait of a Man with Feathered Beret and Glove. Woodcut after Hendrick Goltzius. 31 x 21 cm. 1607. Bartsch III, 126, 3; Hollstein 135.

Christoffel van Sichem, son of the bookseller Cornelis Karelsz. who hailed from Sichem (Brabant), was briefly active in Antwerp in the 1560s, subsequently living and working in Basle, where he remained from about 1568 to 1597. Even as a young man van Sichem had worked in the woodcut medium, as is documented by a number of book illustrations for *Straßburger Drucke* (see Hollstein 140–147). In 1598 the artist moved to Amsterdam; in 1603 he is known to have been temporarily in Leiden, before settling down in Amsterdam again the following year. In this period van Sichem turned once again with success to the woodcut and created a few masterpieces in this medium, which in their mastery of forms and technical treatment differ markedly from his early work and occupy an absolutely unique position in Dutch printmaking of the early 17th century. Some of these works are based on models by Hendrick Goltzius, so it may be assumed that these woodcuts are the result of a direct collaboration with that master. In the years between 1599 and 1608 Goltzius had drawn a group of fantasy portraits, which are treated in a quasi archaic stylistic language inspired by Dürer and Lucas van Leyden. The present woodcut also derives from such a drawing by Goltzius, van Sichem's senior by more than ten years. The portrait, which previously had been mistaken for a likeness of Otto Heinrich von Schwarzenberg, shows a respectably clad elderly man in the costume of the early 16th century. In a congenial and sensitive way van Sichem has translated the powerful lines of the drawing into the robust medium of the woodcut. His style is never monotonous, but vivid and varied, achieving a maximum of compositional concentration and graphical refinement on a small format.

A splendid, luminous and perfectly even impression with margins. Minimal aging, an inconspicuous flattened drying fold on the verso, otherwise an excellently preserved print of museum quality.

A·HG.1607
C.V.Sichem.sculp.

18 ENEA VICO

(1523 Parma – 1567 Ferrara)

Mars und Venus. Kupferstich. 29,8 x 20,6 cm. Bartsch XV, 292, 21. Wasserzeichen Hand.

Dieses prächtige und seltene Blatt ist charakteristisch für den Spätstil Enea Vicos, der seit 1541 als Kupferstecher für den Verleger Tommaso Barlacchi in Rom arbeitete und anschließend in Florenz, Venedig und Ferrara tätig war. Die Zuschreibung der Erfindung an Parmigianino dürfte irrig sein. Kennzeichnend für Vicos Spätstil ist eine detailreiche und verfeinerte Graviertechnik, die eine stark dekorative Wirkung hat und sich von der breiteren, von der Raimondi-Schule beeinflußten Behandlung des Frühwerks unterscheidet. Unter einem Baldachin lagern Mars und Venus auf den weichen Kissen eines reich dekorierten Bettes. Während der Kriegsgott in eine kostbare Rüstung gehüllt ist, posiert Venus nackt und in einer freizügigen Haltung; ein Amor hat sich an ihre Brust geschmiegt. Durch eine umrißhaft angedeutete Maueröffnung dringen helle Lichtstrahlen dramatisch wirkungsvoll in den Raum ein. In dem sternenförmigen Lichtbündel gewährt man einen kleinen Genius mit martialischem Schwert (die Personifizierung des Krieges ?), der scheinbar unbeteiligt auf dem Fensterbrett sitzt und im Schlafe versunken ist.

Das Blatt ist ein Musterbeispiel manieristischer Verfeinerung. Die schweren, üppigen Falten des Bettuches und des Vorhangs, die reichen Verzierungen der Liege und die Einzelheiten der Rüstung sind in einer minuziösen und kleinteiligen Graviertechnik wiedergegeben, wodurch ein fast kalligraphisches Oberflächenmuster entsteht. Kennzeichnend ist auch Vicos Sinn für das anekdotische Detail. Unter einem Schemel sieht man die adrett nebeneinander gestellten Pantoffel der Liebesgöttin, die der Darstellung eine fast häusliche Note verleihen. Rechts necken sich zwei Tauben, während links eine Katze einen kleinen Hund verscheucht, eine Anspielung auf die Unwägbarkeit der Liebe. Der Kupferstich trägt die Adresse des namhaften römischen Verlegers Antonio Salamanca, der sich seit den 1530er Jahren als Herausgeber von Kupferstichen hervortat.

Ausgezeichneter, gleichmäßiger und scharfer Druck mit Rändchen um die Plattenkante. Geringfügige Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

18 ENEA VICO

(1523 Parma – 1567 Ferrara)

Mars and Venus. Engraving. 29.8 x 20.6 cm. Bartsch XV, 292, 21. Watermark: Hand.

This flamboyant and rare print is characteristic of the late style of Enea Vico, who in 1541 began to work as an engraver for the publisher Tommaso Barlacchi in Rome and was later active in Florence, Venice and Ferrara. The attribution of the invention to Parmigianino is probably erroneous. Characteristic of Vico's late style is a detailed and refined engraving technique, which has a marked decorative effect differing from the broader treatment of the early work influenced by the Raimondi School. Mars and Venus are reclining on the soft cushions of a richly ornate bed beneath a canopy. While the God of War is clad in costly armour, the naked Venus has adopted a casual pose, with Cupid snuggling against her bosom. Through a sketchily outlined opening in the wall bright rays of light penetrate the room with dramatic effect. In the light of the star-like beams we can discern a little guardian spirit with a martial sword (the personification of war?), who sits on the window sill in apparent detachment and is lost in slumber.

The print is a classic example of Mannerist refinement. The heavy, luxurious folds of the sheet and the curtain, the rich ornamentation of the couch and the details of the armour are rendered in a minute and detailed engraving technique, producing a surface pattern that borders on the calligraphic. Another characteristic is Vico's penchant for anecdotal detail. Under a stool we see the Goddess of Love's slippers neatly placed together, which lend the scene an almost domestic note. On the right two doves are billing and cooing, while on the left a cat is scaring off a little dog, an allusion to the imponderabilty of love. The engraving bears the address of the well-known Roman publisher Antonio Salamanca, who had come to prominence as a publisher of engravings in the 1530s.

An excellent, even and crisp impression with margins around the platemark. Slight aging, otherwise in very good condition.

Æ.V.
Qui tra Venere e Mart' e la Battaglia
Con piaceuoli aſsalti, e non feroci;
Ch' Amor' non gli consente tant' atroci
Come fur quei di Cesare in Tesaglia.
Ant. Sal. exc.

19 LUCAS VORSTERMAN

(1595 Zaltbommel – 1675 Antwerpen)

Die Triktrakspieler bei Kerzenlicht. Kupferstich nach Adam de Coster. 27 x 35 cm. Hollstein 127 I (von II).

Der aus den nördlichen Niederlanden stammende Lucas Vorsterman ist sicherlich einer der begabtesten Kupferstecher, der für Pieter Paul Rubens gearbeitet hat. Er trat 1618 in den Dienst des Antwerpener Meisters und schuf in den folgenden Jahren eine Reihe von großformatigen Kupferstichen nach Gemälden des Künstlers, die nicht wenig zur Verbreitung der Fama Rubens' in Europa beigetragen haben. Auf Grund des eigenwilligen und ehrgeizigen Charakters Vorstermans kam es jedoch bereits 1622 zu einem endgültigen Zerwürfnis zwischen dem aufstrebenden jungen Talent und dem berühmten Malerfürst. Noch im gleichen Jahr erhielt Vorsterman von der Erzherzogin Isabella ein Privileg, das ihm die Herausgabe von Kupferstichen bis zum Jahre 1628 zusicherte. Die Bezeichnung *Cu privileg* auf unserem Blatt liefert also einen *terminus ante quem* für die Datierung des Stiches.

Die Komposition unseres Blattes geht auf ein Gemälde des flämischen Malers Adam de Coster (um 1586 vermutlich Mechelen – 1643 Antwerpen) zurück, über dessen Leben und Wirken nur wenig bekannt ist. Unter Costers gestochenem Porträt in der *Iconografia* van Dycks (*The New Hollstein*, II, 56) steht die Aufschrift „Pictor Noctium", was auf seine Spezialisierung als Maler von Nachtstücken deutet. Da signierte und datierte Werke dieses flämischen Caravaggisten gänzlich fehlen, spielt unser Blatt eine Schlüsselrolle bei der Rekonstruierung seines Œuvres, die in den 1960er Jahren von Benedict Nicolson vorgenommen wurde. Vorstermans Kupferstich erfreute sich in seiner Zeit einer großen Beliebtheit und wurde, wie Ger Luijten darlegt, rege von anderen Künstlern studiert und nachgeahmt (siehe auch für die ikonographische Deutung des Triktrakspiels, *Spiegel van Alledag. Nederlandse genreprenten 1550–1700*, Nr. 39, S. 204 – 208).

Die *Triktrakspieler* sind ein schlagender Beweis für die graviertechnische Meisterschaft Vorstermans. Es ist erstaunlich, wie es ihm gelungen ist, die Lichteffekte und den tonalen Reichtum eines Gemäldes in das doch viel beschränktere Medium des Kupferstichs umzusetzen. Die eigentliche künstlerische Herausforderung ist die Wiedergabe des Kerzenscheines, der ein warmes Licht auf die Gesichter und Kleidung der Spieler wirft. Bravourös ist die Silhouette des jungen Mannes vorne, dessen neugierig nach vorne gebeugter Oberkörper die Lichtquelle verhüllt, aus der Dunkelheit herausgearbeitet. Sogar der flüchtige Kerzenrauch, der in zwei feinen, spiralförmigen Linien zur Decke hochkringelt, ist wirklichkeitsgetreu und suggestiv dargestellt. Helle Lichtflecke leuchten im Gesicht und am Ärmel der jungen hübschen Lautenspielerin auf, das Holz des Instrumentes glänzt im weichen Licht. Vorsterman benutzt eine sehr verfeinerte und außerordentlich engmaschige Technik, wodurch samtige Übergänge entstehen. Die ganze Szene atmet Intimität und stille Konzentration.

Ausgezeichneter, scharfer und vollkommener gleichmäßiger Druck mit breitem Rand um die Plattenkante. Vor der Löschung der Künstlernamen und des Privilegs. Zwei unauffällige Quetschfalten vom Druck, zwei runde Verdünnungen im oberen Papierrand, die auf Grund von Tropfenbildung bei der Papierherstellung entstanden sind, leichte Papierverfärbungen verso im Rand, der Gesamteindruck jedoch sehr schön.

19 LUCAS VORSTERMAN

(1595 Zaltbommel – 1675 Antwerp)

Trick-track Players by Candlelight. Engraving after Adam de Coster. 27 x 35 cm. Hollstein 127 I (of II).

A native of the northern Netherlands, Lucas Vorsterman was undoubtedly one of the most gifted reproductive engravers to work for Pieter Paul Rubens. He entered the service of the Antwerp master in 1618 and in the following years produced a series of large-format engravings after paintings by the artist, which contributed considerably to Rubens' fame in Europe. Because of Vorsterman's wayward and ambitious character, however, a final rift occurred in 1622 between the aspiring young talent and the "prince of painters". That very same year the Grand Duchess Isabella granted Vorsterman a privilege that guaranteed him the right to publish engravings up to the year 1628. Thus the inscription *Cu privileg* on our print provides a *terminus ante quem* for dating the engraving.

The composition of our print derives from a painting by the Flemish painter Adam de Coster (ca. 1586 Malines (?) – 1643 Antwerp), about whose life and work little is known. Coster's engraved portrait in van Dyck's *Iconografia* (*The New Hollstein*, II, 56) is captioned "Pictor Noctium", which suggests he specialized in painting nocturnes. Since no signed and dated works of this Flemish Caravaggist are extant, our print played a key role in Benedict Nicolson's attempt to reconstruct his œuvre in the 1960s. Vorsterman's engraving enjoyed great popularity in its day and, as Ger Luijten has shown, was eagerly studied and imitated by other artists (for the iconographic interpretation of the game of trick-track see also *Spiegel van Alledag. Nederlandse genreprenten 1550–1700*, No. 39, pp. 204–208).

The *Trick-track Players* provide a striking proof of Vorsterman's technical mastery as an engraver. His success in translating the light effects and tonal richness of a painting to the much more confined medium of the engraving is astonishing. The real artistic challenge is the rendering of the candlelight, which casts a warm glow on the faces and clothing of the players. The silhouette of the young man seen from the back, who is leaning forward with curiosity and thus obscuring the source of light with his body, is brilliantly picked out against the darkness. Even the wisps of smoke from the candles, which curl upwards to the ceiling in two fine, spiralling lines, are portrayed realistically and suggestively. The face and sleeve of the pretty young lute-player are highlighted by patches of brightness, while the wood of the instrument gleams in the soft light. Vorsterman uses a very refined and extremely intricate technique to produce smooth transitions. The whole scene exudes intimacy and silent concentration.

A very fine, crisp and perfectly even impression with large margins around the platemark. Before the cancellation of the artists' names and the privilege. Two unobtrusive printer's creases; two spots in the upper margin where the paper has worn thin as a result of drops formed during the paper's manufacture; slight discoloration on the verso, otherwise in very good condition.

Detail

20 HANS VREDEMAN DE VRIES

(1527 Leeuwarden – 1606 ?)

Die Folge der Gefäße. 11 Radierungen, 1 Kupferstich. 4to (2 Bl. Quer-4to). 1563. Berliner Ornamentstichkatalog 1004; Hollstein 165–176 wohl III (von V).

Die Folge ist vollständig von größter Seltenheit. Komplette Exemplare der ersten, von Hieronymus Cock 1563 verlegten Ausgabe befinden sich in Amsterdam, Brüssel und Wien. Peter Fuhring weist lediglich ein integrales Exemplar der zweiten, bei Philips Galle erschienenen Edition nach, das in der Sammlung der Kunstbibliothek Berlin aufbewahrt wird. Unsere Folge gehört wohl der dritten, ebenfalls von Philips Galle besorgten Auflage an, von der keine weiteren vollständigen Exemplare bekannt sind.

In ihrem manieristischen Formenreichtum sind diese Phantasiegebilde Vredemans eine eindrucksvolle Manifestation seiner scheinbar grenzenlosen imaginären Kraft und Gestaltungswillens. Es ist fast befremdlich, daß eine maßgebliche Monographie über das Leben und Wirken dieses vielseitigen und fruchtbaren Renaissance-Genies – Vredeman de Vries war als Maler, Ornamentzeichner, Architekt und Festungsbauingenieur tätig – noch immer nicht geschrieben ist. Profunde Kenntnisse der Traktate von Vitruv und Serlio, Einflüsse der Formenwelt des Jacques Androuet du Cerceau und stilistische Anregungen durch die italienische Kunst des Cinquecento sind der Ausgangspunkt für seine eigenwilligen Bilderfindungen und Ornamententwürfe, welche die Architektur und das Kunsthandwerk in Nordeuropa während des 16. und 17. Jahrhunderts maßgeblich beeinflußt haben.

Bei der uns vorliegenden Folge sind Anregungen durch die italienische Kunst der Spätrenaissance unübersehbar. Einige Blätter scheinen auf Agostino Venezianos Folge antiker Gefäße (*Sic . Romae. Antiqui. Sculptores. Ex. Aere. et Marmore. Faciebant*, Bartsch XIV, 387–390, 541–552) zurückzugehen, welche 1530–31 entstand und in der Folge von Enea Vico kopiert wurde. Vredeman bedient sich einer vergleichbaren kompositorischen Anordnung, bei der die Ziervasen auf einer schmalen Balustrade stehen und sich isoliert vor einem von einer horizontalen Strichlage artikulierten Hintergrund abheben. Die Übereinstimmungen sind jedoch eher inzidenteller Natur. Vielmehr offenbaren Vredemans Bilderfindungen eine überbürdende Vitalität und einen überschwenglichen, typisch flämischen Erfindungsreichtum, der sich grundlegend von dem italienischen Vorbild unterscheidet. Die Darstellung der *Lagena* beispielsweise zeigt ein skurriles, weichtierartiges Gebilde auf drei klauenartigen Füßen, das von Seeschnecken, Muscheln und anderem bizarren Meeresgetier sowie Tierköpfen geschmückt ist; in der Mitte thront ein Flußgott mit dem Füllhorn. Die freie, malerische Radiertechnik trägt das ihrige dazu bei, den Erfindungen Vredemans zusätzliches Flair zu verleihen. Wahrscheinlich wurde die Folge von den Brüdern Johannes und Lucas van Doetecum gestochen.

Die Reihenfolge der einzelnen Blätter weicht von dem bei Hollstein abgebildeten Wiener Exemplar ab.

Überhaupt ist die Abfolge der Blätter bei den bekannten Exemplaren unterschiedlich, was damit zu tun hat, daß die meist in Sammelbänden aufbewahrten Stichfolgen von Verlegern wie Cock oder Galle nach den individuellen Wünschen des Käufers zusammengestellt wurden. Auch die Numerierung ist unterschiedlich: manche Darstellungen sind mit Feder numeriert, auf anderen Abzügen ist die Nummer radiert oder zusätzlich mit der Feder korrigiert. Offensichtlich handelt es sich bei unserem Exemplar um die dritte, bei Philips Galle erschienen Auflage, bei der die einzelnen Blätter numeriert sind. Die Federkorrekturen sind wohl als Vorbereitung für den vierten Druckzustand zu deuten, bei dem die Numerierung geändert wurde. Da außer unserem Exemplar keine vollständigen Exemplare des dritten und vierten Druckzustandes bekannt sind, läßt sich die genaue Einordnung innerhalb der Auflagen von Philips Galle nicht eindeutig bestimmen.

Prachtvolle, gleichmäßige und reine Drucke mit breitem Rand um die Plattenkante. Das Papier etwas gebräunt und fleckig, vereinzelte Wurmlöcher im weißen Rand. Zwischen Blatt 6 und 7 eine unbedruckte Seite mit einer zeitgenössischen Kreideskizze. Von größter Seltenheit.

7
Phls Galle excud.
Lagena

20 HANS VREDEMAN DE VRIES

(1527 Leeuwarden – 1606 ?)

The Suite of the Vessels. 11 etchings, 1 engraving. 4to (2 sheets oblong 4to). 1563. Berliner Ornamentstichkatalog 1004; Hollstein 165 – 176 probably III (of V).

This series in its complete form is extremely rare. Complete suites of the first edition published by Hieronymus Cock in 1563 are only to be found in Amsterdam, Brussels and Vienna. Peter Fuhring has established the existence of just one integral example of the second edition, published by Philips Galle, which is now in the collection of the Kunstbibliothek Berlin. Our series probably belongs to the third edition, also published by Philips Galle, of which no other complete copies are known to exist.

The Mannerist richness of forms in these fantasy images by Vredeman are an impressive manifestation of his apparently boundless power of imagination and creative drive. It is astonishing that an authoritative monograph on the life and work of this versatile and prolific Renaissance genius – Vredeman de Vries worked as a painter, ornamental draughtsman, architect, and fortifications engineer – has yet to be written. A profound knowledge of the treatises of Vitruv and Serlio, the influence of the formal repertoire of Jacques Androuet du Cerceau, and stylistic impulses by the Italian art of the *Cinquecento* form the basis for his highly personal inventions and ornamental designs, which exerted a powerful and lasting influence on the architecture and handicrafts of Northern Europe in the 16th and 17th centuries.

In the present series the influence of Late Renaissance Italian art is unmistakable. Some prints seem to go back to Agostino Veneziano's series of ancient vessels (*Sic. Romae. Antiqui. Sculptores. Ex. Aere. et Marmore. Faciebant*, Bartsch XIV, 387–390, 541–552), which was produced in 1530–31 and later copied by Enea Vico. Vredeman uses a comparable compositional arrangement in which the ornamental vases are placed on a narrow balustrade and stand out individually against a background of parallel horizontal lines. The similarities, however, are more of an incidental nature. Vredeman's imagery emanates an overflowing vitality and an exuberant, typically Flemish inventiveness, which differs fundamentally from the Italian model. The *Lagena*, for example, shows a weird, mollusc-like object on three claw-like feet which is adorned by sea snails, mussels and other bizarre sea creatures together with assorted animal heads; sitting in state in the centre is a river god holding a cornucopia. The free, picturesque etching technique lends additional charm to Vredeman's inventions. The series was probably engraved by the brothers Johannes and Lucas van Doetecum.

The order of the individual prints differs from the suite in Vienna reproduced in Hollstein. The numeration is also different: some prints are numbered in pen – these sheets apparently made part of the second state, before plate numbers –, while on others the number has been erased or additionally corrected in pen. Our suite does almost certainly belong to the third edition, published by Philips Galle, in which the individual prints are numbered. The pen corrections should probably be seen as preparations for the subsequent edition, in which the numeration was changed. Since no complete examples of the third and fourth edition are known to exist, apart from the present set, their exact place within the Philips Galle editions cannot be established with certainty.

Very fine, even and sharp impressions with wide margins around the platemark. Some discoloration and foxing, occasional worm-holes in the margins. Between plates 6 and 7 there is a blank page with a contemporary chalk sketch. Extremely rare.

Gutturnium
5.
Phls Galle excudebat

21

JOSEF ABEL

(1764 Aschach – 1818 Wien)

Sokrates diktiert seinen letzten Willen. Radierung. 22,9 x 34,2 cm. 1800. Andresen 11 III; Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon I, 21, 11 III (von IV).

Josef Abel studierte seit 1783 an der Wiener Akademie und war ein Schüler Heinrich Fügers. Auf Raten seines Lehrers widmete er sich der Historienmalerei und gewann 1794 die Goldene Medaille für sein Bild *Dädalus und Ikarus*. Von 1801–1807 lebte der Künstler in Rom, wo er nach den Meistern der Hochrenaissance arbeitete und sich als Historienmaler weiterbildete; dem Landschaftsmaler Johann Christian Reinhart war er in dieser Periode freundschaftlich verbunden. Nach seiner Rückkehr nach Wien pflegte Abel eine neoklassizistische, von dem Beispiel Fügers geprägte Historienmalerei, die sich fast ausschließlich Themen der Antike widmete. Während seinen Gemälden oft etwas Dogmatisches und Unterkühltes anhaftet, offenbart sich in Abels' druckgraphischem Werk eine ganz andere Seite seines Talents. Die vorliegende seltene Darstellung des *Sokrates* besticht durch die spirituelle und ungewöhnlich lebendige Behandlung. Abel hantiert die Radiernadel mit großem Geschick und Raffinement. Die kultivierte, feinteilige Radiertechnik, die sich einer erstaunlichen Vielfalt unterschiedlicher Schraffurmuster bedient, läßt die Szene in einem vibrierenden Licht erstrahlen und schafft markante Helldunkel-Kontraste.

Prachtvoller, gegensatzreicher und toniger Druck mit gleichmäßigem Rand um die gratige Plattenkante; vor der Änderung der Jahreszahl in 1808. Aus der Sammlung des Königs Friedrich August II. von Sachsen (Lugt 971); verso mit zwei von Lugt nicht verzeichneten Sammlerstempeln.

21

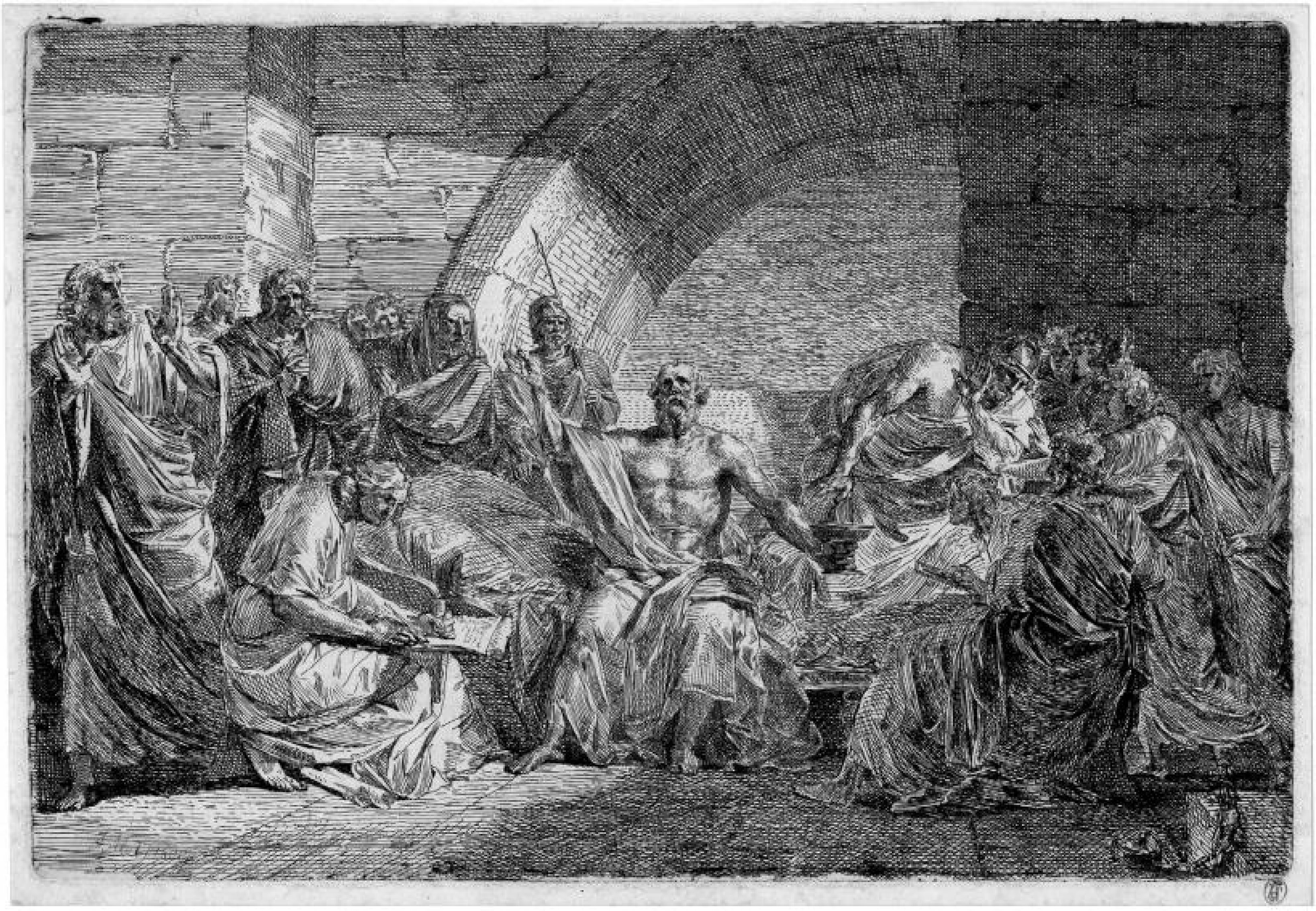
JOSEF ABEL

(1764 Aschach – 1818 Vienna)

Socrates Dictates His Last Will and Testament. Etching. 22.9 x 34.2 cm. 1800. Andresen 11 III; Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon I, 21, 11 III (of IV).

Josef Abel studied at the Viennese Academy from 1783 onwards and was a pupil of Heinrich Füger. On the advice of his teacher he devoted himself to historical painting and won the gold medal for his picture *Daedalus and Icarus* in 1794. In the years 1801–1807 the artist lived in Rome, where he worked after the masters of the High Renaissance while pursuing his training as a historical painter. In this period he had friendly relations with the German landscape painter Johann Christian Reinhart. After his return to Vienna, Abel developed a Neo-classicist style of historical painting which was modeled on Füger's example and almost exclusively devoted to themes of antiquity. While Abel's paintings often have something dry and dogmatic about them, his printed work reveals a quite different aspect of his talent. The present rare print depicting *Socrates* owes its charm to the spiritual and unusually vivid treatment. Abel wields the etching needle with great skill and refinement. The cultivated, subtle etching technique, which uses an astonishing variety of different hatching patterns, makes the scene appear in a vibrant light and creates striking chiaroscuro contrasts.

A very fine, differentiated impression, printed with tone and with even margins around the inky platemark; before the change of the date into 1808. From the collection of King Friedrich August II of Saxony (Lugt 971); verso with two collectors' stamps not recorded by Lugt.



22 JACOPO AMIGONI

(1675 Venedig – 1752 Madrid)

Narcissus. Radierung. 9,5 x 7 cm. „Amigoni fecit". Heller-Andresen 5; Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon I, 633, 7.

Der Maler Jacopo Amigoni, ein schaffensfreudiger und charakteristischer Repräsentant des venezianischen Rokoko, war außer in seiner Geburtsstadt längere Zeit in Bayern und England tätig. Nach seiner Übersiedlung nach London im Jahre 1729 brachte Amigoni es in dieser Stadt als Dekorations- und Porträtmaler zu großem Ansehen. Weitere Etappen seiner umtriebigen Laufbahn führten ihn nach Paris und Madrid, wo der Künstler im Jahre 1747 zum Hofmaler Ferdinands IV. berufen wurde und nur wenige Jahre später verstarb.

Während die Zahl der Reproduktionsstiche nach Erfindungen Amigonis sehr umfangreich ist, hat der Künstler nur ein sehr kleines, eigenhändiges druckgraphisches Werk hinterlassen. Bartsch beschrieb insgesamt drei Blatt, von späteren Autoren wurde das Œuvre auf insgesamt sieben druckgraphische Arbeiten erweitert. Die vorliegende Darstellung des *Narcissus* wurde erst im späteren 19. Jahrhundert von W. Schmidt und J. E. Wessely dem Amigoni zugeordnet. Das anmutige, sehr leicht und spirituell behandelte Blättchen, das von großer Seltenheit ist, zeigt den jungen Narcissus, der sich selbstverliebt über das Wasser beugt und sein Spiegelbild betrachtet. Das intime Format und die zeichnerische Freiheit der Ausführung verleihen der Arbeit einen betont informellen Charakter, als hätte der Künstler zum rein privaten Vergnügen die Radiernadel hantiert.

Ausgezeichneter, nuancierter Druck mit feinem Rändchen um die Einfassungslinie. Minimale Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

22 JACOPO AMIGONI

(1675 Venice – 1752 Madrid)

Narcissus. Etching. 9.5 x 7 cm. "Amigoni fecit". Heller-Andresen 5; Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon I, 633, 7.

The painter Jacopo Amigoni, a productive and characteristic representative of the Venetian Rococo, spent a lengthy part of his active career away from his native city, staying in Bavaria and England. After moving to London in 1729, Amigoni won high esteem there as a decoration and portrait painter. Later stages of his restless career took him to Paris and Madrid, where he was appointed court painter to Ferdinand IV in 1747 only to die a few years later.

While the number of reproductive engravings after Amigoni's originals is very extensive, the artist produced only a very few prints of his own. Bartsch described a total of three prints, with later authors expanding the œuvre to seven prints in all. It was not until the late 19th century that W. Schmidt and J. E. Wessely attributed the present etching of *Narcissus* to Amigoni. This charming and extremely rare little work, executed with great deftness and spirituality, shows the young Narcissus leaning over the water and gazing love-struck at his own reflection. The intimate format and graphical freedom lend the work a distinctly informal character, as though the artist had only picked up the etching needle for his own private amusement.

An excellent, nuanced impression with thread margins around the borderline. Minimal aging, otherwise in very good condition.

23 ANTONIO GIUSEPPE BARBAZZA

(1722 Rom, tätig in Italien und Spanien)

Brustbildnis einer mit Lorbeer bekränzten Frau, den Blick nach oben gerichtet; Brustbildnis einer Frau mit Stirnband, den Blick gesenkt. 2 Radierungen. Je ca 47,2 x 40,7 cm. (1765). Aus Le Blanc 1–4; Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon, II, 719, aus 1–4. Wasserzeichen Schriftzug Auvergne.

Der Maler, Radierer und Poet Antonio Barbazza soll laut Heineken Mitglied der *Accademia Bologna* gewesen sein, was auf eine Tätigkeit in der emilianischen Hauptstadt schließen läßt. Um 1771 scheint der Künstler nach Spanien ausgewandert zu sein, wo er Kartons für die Königliche Teppich-Manufaktur in Aranjuez entwarf und bis 1778 nachweisbar ist. Wilhelm Engelmann wies darauf hin, daß Barbazzas Radierungen, insbesondere die 1765 bei Pasquier in Paris erschienene Folge der *Vier Köpfe nach der Natur* bei den Zeitgenossen sehr geschätzt waren (Meyer, *op. cit.*, S. 719). In der Tat sind die beiden vorliegenden Frauenporträts, die diesem Zyklus angehören, sehr frei und spontan behandelt. Die Darstellungen beeindrucken nicht nur wegen ihres Formats – sie sind etwas mehr als lebensgroß und strahlen daher eine beachtliche Präsenz aus ! –, sondern auch durch den kraftvollen Duktus der Linienführung, der eine Federzeichnung nachahmen soll. Der angewandte Formenkanon mit seiner Synthese aus schwungvollem Pathos und klassizistischer Idealisierung weist Barbazza als einen typischen Vertreter des italienischen Spätbarocks aus. Trotz seines offensichtlichen Renommees zu Lebzeiten geriet der Künstler schnell in Vergessenheit. Radierungen seiner Hand kommen daher nur äußerst sporadisch vor.

Prachtvolle, leuchtende Drucke, auch verso mit erheblichem Relief druckend. Geringfügige Erhaltungsmängel, ansonsten vorzügliche Exemplare.

Siehe auch Abbildung S. 111.

23 ANTONIO GIUSEPPE BARBAZZA

(1722 Rome, active in Italy and Spain)

Bust of a a woman wearing a laurel wreath looking upwards; Bust of a woman wearing a headband, with downcast eyes. 2 etchings, each measuring approx. 47.2 x 40.7 cm. (1765). From Le Blanc 1–4; Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon, II, 719, from 1–4. Watermark: letters Auvergne.

According to Heineken, the painter, etcher and poet Antonio Barbazza was a member of the *Accademia Bologna*, which suggests he has been active in the Emilian capital. Around 1771 the artist seems to have emigrated to Spain, where he designed cartoons for the Royal Carpet Manufactory in Aranjuez and is known to have remained up to 1778. Wilhelm Engelmann has pointed out that Barbazza's etchings, especially the suite entitled *Four Heads Taken From Nature*, published by Pasquier in Paris in 1765, were greatly admired by his contemporaries (Meyer, *op .cit.*, p. 719). The two present female portraits, which belong to this cycle, are indeed treated with great freedom and spontaneity. The portrayals are impressive not only for their format – they are slightly more than life-size and make a correspondingly imposing impression – but also for their energetic linework, which was intended to be imitative of a pen drawing. The formal canon employed, with its synthesis of emotional sweep and classicist idealization, shows Barbazza to be a typical representative of late Italian Baroque. Despite the evident fame he enjoyed in his lifetime, the artist soon fell into oblivion. Hence his etchings crop up only very sporadically.

Superb, sharp impressions, showing considerable relief also on the verso. Minor defects, otherwise in very good condition.

See also illustration p. 111.

24 GIOVANNI MARTINO DE' BONI

(1753 Venedig – bis 1831 ? in Rom tätig)

Educatio Bacchis. Radierung und Punktierstich. 52,6 x 71,2 cm. 1800. Katalog *Canova e l'incisione*, XXVI S 2.

Auf den künstlerischen Werdegang des Giovanni Martino de' Boni wurde im Katalog III *Ausgewählte Druckgraphik / Selected prints* (Nr. 32) bereits eingegangen. Zweifellos zählt de' Boni, der Canova eng freundschaftlich verbunden war, zu den verdienstvollsten graphischen Interpreten seines bildhauerischen Œuvres. De' Bonis' atemberaubend virtuose Graviertechnik und seine ausgeprägte Sensibilität für die verfeinerte Oberflächenbehandlung der Reliefkunst Canovas kommen auch bei dem vorliegenden Blatt voll zur Geltung. Die Darstellung der *Geburt des Bacchus*, die ein 1797 entstandenes Relief Canovas (Gipsoteca, Possagno) kongenial wiedergibt, wurde kurz nach der Vollendung dieses Werkes von de' Boni in Rom gestochen; die Legende im unteren Rand trägt das Datum 1800.

Canovas Relief schildert eine Episode aus den *Metamorphosen* Ovids (Buch III, 313), welche die Jugend des Dionysos besingt. Hermes, Bote der Götter, der den neugeborenen Dionysos vor der Rache Heras gerettet hatte, beugt sich fürsorglich über den arglosen Knaben, der Weintrauben in seiner kleinen Faust hält. Die Nymphen von Nyssa verneigen sich ehrfurchtsvoll vor dem jungen Gott, dessen Erziehung ihnen anvertraut wurde; Satyren, Silenen und andere mythische Waldbewohner eilen herbei, um das Geschehen zu betrachten. Durch den Schmelz der Graviertechnik gewinnt de' Bonis Reproduktionsstich an Eigenleben und besitzt fast den Rang eines selbstständigen Kunstwerkes. Äußerst fein geführte Schraffuren überziehen den Fond der Darstellung mit einem feinmaschigen Netz, aus dem die Gestalten und die Details der Vegetation und der felsigen Landschaft plastisch herausgearbeitet sind. Die Vielfalt der unterschiedlichen Schraffurmuster ist bestechend. Weiches, mildes Licht läßt das Tuch, auf dem der Dionysosknabe ruht, und den Stoff der plissierten Tuniken aufleuchten. Das kräftige, hell-weiße Velinpapier unterstützt die Gratigkeit des Druckes und die satte Schwärze der Druckfarbe wirkungsvoll.

Brillanter, ausserordentlich gegensatzreicher und nuancierter Abzug mit dem vollen Rand. Minimale Altersspuren, sonst vollkommen erhalten.

24 GIOVANNI MARTINO DE' BONI

(1753 Venice – active in Rome until ca. 1831)

Educatio Bacchis. Etching and stipple engraving. 52.6 x 71.2 cm. 1800. Catalogue *Canova e l'incisione*, XXVI S 2.

The artistic career of Giovanni Martino de' Boni was refered to in our Catalogue III *Ausgewählte Druckgraphik / Selected prints* (no. 32). There can be no doubt that de' Boni, who was a close friend of Canova, was one of the best reproductive engravers of the latter's sculptural œuvre. The breathtaking virtuosity of de' Boni's engraving technique and his sensitive appreciation of the refined surface treatment of Canova's relief art can be clearly seen in the present print. This depiction of the *Birth of Bacchus*, a very meticulous rendering of a relief that Canova had produced in 1797 (Gipsoteca, Possagno), was engraved by de' Boni in Rome shortly after the completion of the work. The legend in the lower margin bears the date 1800.

Canova's relief shows an episode from Ovid's *Metamorphoses* (Book III, 313), which celebrates the youth of Dionysus. Hermes, the messenger of the gods, who has saved the new-born Dionysus from the revenge of Hera, bends solicitously over the innocent child, who is clutching a bunch of grapes in his tiny fist. The nymphs of Nyssa bow respectfully before the young god, whose upbringing has been entrusted to them, while satyrs, Sileni and other mythical forest-dwellers hasten to the scene to see what is going on. The glaze of the engraving technique gives de' Boni's engraving a life of its own, such that it almost attains the status of a work of art in its own right. Extremely fine hatching covers the background of the scene with a fine mesh, against which the figures and the details of the vegetation and rugged landscape stand out very vividly. The variety of hatching patterns is impressive. A soft, gentle light illuminates the cloth on which the infant Dionysus is lying and the texture of the pleated tunics. The sturdy, bright white wove paper effectively reinforces the sharpness of the engraved lines and the deep black of the printing ink.

A brilliant, contrasting and harmonious impression with full margins. Minimal aging, otherwise in impeccable condition.

EDUCATIO BACCHI
Furtim illum primis Ino matertera cunis
Educat: inde datum Nymphae Niseides
Occuluere suis, lactisque alimenta dedere
P. Ovidii Metamorph. Lib. III v. 313 etc.

25 LOUIS-JEAN DESPREZ

(1743 Auxerre – 1804 Stockholm)

und

FRANCESCO PIRANESI

(1756 Rom – 1810 Paris)

Der Serapis-Tempel in Pozzuoli. Radierung von F. Piranesi, mit Aquarell und Deckfarben von L.-J. Desprez überarbeitet, die Darstellung eingefaßt von einem gestochenen Passepartout. 47,3 x 68,9 cm. Die Signatur von Desprez und der Titel nahezu vollständig verblaßt, unten rechts von F. Piranesi bezeichnet „se vend chez Mr. Francois Piranesi à Rome"; verso mit brauner Feder numeriert „N° 6". Um 1781. Wollin 5 I (von II).

Die vorliegende Ansicht stammt aus der Folge von Veduten aus dem Königreich Neapel und Sizilien, die Louis-Jean Desprez und Francesco Piranesi als Gemeinschaftsarbeit herausgegeben hatten. Der im Juli 1781 von beiden Künstlern veröffentlichte Prospekt sah ursprünglich die stattliche Zahl von achtundvierzig Veduten vor, von denen letztendlich nur zehn Ansichten realisiert wurden. Bei diesen sogenannten *„dessins coloriés"* – eine wohl bewußt zweideutig gewählte Terminologie – handelte es sich um großformatige Umrißradierungen Piranesis nach Entwürfen seines älteren Kollegen Desprez, die von Letzterem mit Aquarell- und Deckfarben sorgfältig und individuell koloriert wurden, damit sie Aquarellen täuschend ähnlich sehen sollten.

Die panoramisch breit angelegte Komposition zeigt eine der berühmtesten Sehenswürdigkeiten der *Grand Tour*, den Serapis-Tempel in Pozzuoli bei Neapel, dessen Ausgrabung um 1750 begonnen hatte. Die antike Stadt *Puteoli*, eine ursprünglich griechische Stadtgründung, war in der republikanischen Epoche die größte Hafenstadt Italiens. Desprez schildert das *Dolce far niente* von Einheimischen in folkloristischer Tracht und das Treiben vornehmer „Touristen", die in Begleitung eines bewaffneten Soldaten das Tempelgelände besichtigen. Antike Architekturfragmente, blühende Vegetation und ein üppig belaubter Baum dienen als Repoussoir und umrahmen den eigentlichen Fokuspunkt der Komposition: die Tempelplattform mit ihren drei markanten, hochragenden Säulen. Etwa zur gleichen Zeit, als diese Vedute entstand, besuchte auch Goethe die Tempelanlage. Mehrere Jahrzehnte später sollte er auf Grund einer vor Ort angefertigten Skizze in seiner Schrift *Architektonisch-naturhistorisches Problem* (1823) eine Rekonstruktion des antiken Heiligtums veröffentlichen.

Die Vedute besticht durch ihre Weite und räumliche Ausdehnung. Hinter einer riesigen, schräg in die Tiefe führenden Mauer erstreckt sich eine liebliche mediterrane Hügellandschaft. Die Silhouetten von Pinienbäumen heben sich wirkungsvoll vor dem Himmel ab, historische Bauten legen von einer jahrtausendealten Kulturlandschaft Zeugnis ab. Durch die kühle, gedämpfte Farbigkeit gewinnt die Wirkung von Licht und Atmosphäre auf suggestive Weise an Intensität.

Farbfrisch erhalten. Bei unserem Exemplar handelt es sich um einen frühen Druckzustand vor den gestochenen Künstlernamen und vor dem Titel. Wollin verzeichnet nur wenige Exemplare dieses Druckzustands, darunter einen aquarellierten Abzug im Nationalmuseum in Stockholm. Die gestochene Umrahmung etwas gebräunt und stockfleckig, verso etwas fleckig und wasserrandig, sonst in sehr guter und vollkommen originaler Erhaltung.

25 LOUIS-JEAN DESPREZ

(1743 Auxerre – 1804 Stockholm)

and

FRANCESCO PIRANESI

(1756 Rome – 1810 Paris)

The Serapis Temple in Pozzuoli. Etching by Francesco Piranesi, reworked with water colour and gouache by Louis-Jean Desprez, the image surrounded by an engraved paper mat. 47.3 x 68.9 cm. Desprez's signature and title almost completely faded, inscribed below right by Piranesi: "se vend chez Mr. François Piranesi à Rome"; on the reverse numbered in pen and brown ink: "N° 6". Ca. 1781. Wollin 5 I (of II).

The present view comes from the set of *vedute* from the Kingdom of Naples and Sicily issued jointly by Louis-Jean Desprez and Francesco Piranesi. The prospectus published by the two artists in July 1781 announced the ambitious figure of forty-eight *vedute*, of which only ten ultimately appeared. Piranesi's so-called "*dessins coloriés*" – the ambiguity of the term was no doubt deliberate – are large-format outline etchings after designs by his older colleague Desprez, which were carefully and individually coloured by the latter with water colour and gouache so as to make them almost indistinguishable from real water colours.

The panoramic composition shows one of the most famous sights of the *Grand Tour*, the Serapis temple in Pozzuoli near Naples, excavation of which had begun about 1750. The ancient city of *Puteoli*, originally founded by the Greeks, was Italy's largest port in the period of the ancient Republic. Desprez depicts the *dolce far niente* of the natives in traditional costume and the activities of elegant "tourists", who are viewing the temple grounds escorted by an armed soldier. Antique architectural fragments, burgeoning vegetation and a tree with thick foliage serve as a repoussoir, framing the real focal point of the composition: the temple platform with its three stark, towering pillars. Goethe visited the temple at about the same time these *vedute* were executed. In his work *Architektonisch-naturhistorisches Problem*, written several decades later in 1823, he produced a reconstruction of the antique shrine based on a sketch he had done on the spot.

The *veduta* is impressive for the sheer scale of the scene it depicts. Behind a huge wall descending at an angle we see a mellow Mediterranean hill landscape. The silhouettes of pine trees stand out strikingly against the sky, while historical buildings bear witness to a landscape shaped by millennia of culture. The cool, muted colours lend an evocative intensity to the effect achieved by the light and the atmosphere.

The colours have lost none of their freshness. An early state before the engraved names of the artists and before the title. Wollin records only few impressions of this first state, including a hand-coloured proof in Stockholm's National Museum. The engraved frame shows slight discoloration and foxing, verso slight soiling and water-staining, otherwise in very good and original condition.

Detail

26 EDWARD FISHER

(1722 Dublin – 1785 London)

Bildnis Paul Sandby, vor einem offenen Fenster zeichnend. Schabkunstblatt nach Francis Cotes. 39,2 x 27,8 cm. (1763). Le Blanc 21.

Edward Fisher war seit 1758 als Schabkunststecher in London tätig und trat 1766 der dortigen *Society of Artists* bei. Als Reproduktionsstecher genoß er bald hohes Ansehen; Horace Walpole nannte den Künstler 1762 in einem Atemzug mit Richard Houston und James McArdell und hob dieses Triumvirat als Erneuerer der Schabkunsttechnik hervor. Seine ersten Publikumserfolge erzielte Fisher mit Reproduktionsstichen nach Gemälden Joshua Reynolds, der beherrschenden Künstlerpersönlichkeit der damaligen Londoner Kunstszene.

Fisher verstand es, die Vorzüge der Schabkunsttechnik voll auszunutzen. Handwerkliches Raffinement und Feinheit der Zeichnung gehen in seinem Werk einher und schaffen suggestive Blätter, wie dieses einfühlsame Bildnis des fast gleichaltrigen Paul Sandby, der als der „ father of english water-colour art“ in die Geschichte eingehen sollte. Die englische Porträtkunst der Georgianischen Ära zeichnet sich durch ein großes Maß an Verfeinerung aus, die sich nicht nur in einer hochentwickelten Malkultur, sondern auch in der Hintergründigkeit ihrer höfisch geprägten Bildwelt äußert. Das *Bildnis von Sandby* gibt ein gutes Beispiel dieser mehrschichtigen Interpretationsebenen. Es ist förmlich und informell zugleich, und diese bewußt angestrebte Ambivalenz verleiht dem Porträt seinen besonderen Reiz. Einerseits ist da der Mann von Stand, der wie ein Edelmann gekleidet ist. Der Künstler sitzt auf einer Fensterbank und zeichnet ein Motiv, das er draußen, in der freien Natur wahrnimmt; die sorgfältige Frisur und die Kostbarkeit der Kleidung mit dem feinen, von Rüschen verzierten Spitzenhemd und den modischen Manschetten lassen auf seinen sozialen Status schließen. Trotz dieser Konzession an das Dekorum seiner Epoche ist die Pose jedoch betont ungezwungen und locker und hier offenbart sich der Künstler Sandby; Übermantel und Weste sind geöffnet, um ihn nicht bei der Arbeit zu behindern. Er lehnt sich aus dem Fenster heraus, notiert das Gesehene in seinem Skizzenbuch und ist der ihn umgebenden Natur in schöpferischer Konzentration verbunden. Fishers Schabkunsttechnik erweist sich als das geeignete Instrument, um die sanfte Lyrik und die Intimität der Szene einzufangen. Die Stofflichkeit und die Faltenwürfe der reichen Kleidung sind samtig-weich und subtil wiedergegeben und auch das wache, feingeschnittene Gesicht Sandbys ist mit großer Sensibilität charakterisiert. Mildes Licht erhellt Oberkörper, Antlitz und Hände des Künstlers und verleiht der Szene eine ganz eigene Poesie.

Ganz ausgezeichneter, gleichmäßiger und nuancierter Druck mit Rand um die Plattenkante. Minimale Altersspuren, sonst vollkommen erhalten.

26 EDWARD FISHER

(1722 Dublin – 1785 London)

Portrait of Paul Sandby Drawing at an Open Window. Mezzotint after Francis Cotes. 39.2 x 27.8 cm. (1763). Le Blanc 21.

Edward Fisher, who had been working as a mezzotint engraver in London since 1758, was admitted to the *Society of Artists* in 1766. He soon won high esteem as a reproductive engraver. In 1762, Horace Walpole mentioned him in the same breath as Richard Houston and James McArdell, holding up the three of them as innovators of the mezzotint technique. Fisher first won popular acclaim with reproductive engravings after paintings by Joshua Reynolds, who dominated the London art scene at the time.

Fisher exploited the mezzotint technique to the full. In his work, fine craftsmanship and mastery of drawing combine to produce evocative prints such as this sensitive portrait of Paul Sandby, who was almost the same age as the artist and destined to go down in history as the "father of English water-colour painting". English portraiture of the Georgian period is distinguished by a high degree of sophistication, which is expressed not only in a very refined style of painting, but also in the iconographical subtlety of its aristocratic imagery. The *Portrait of Sandby* is a good example of these multiple levels of interpretation. It is at once formal and informal, and this deliberate ambivalence lends the portrait its peculiar charm. On the one hand we see a man of rank, who is dressed like a nobleman. The artist is sat on a window bench drawing a motive after nature that has caught his eye outside. The carefully dressed hair, expensive clothing and the fine lace-trimmed shirt with the fashionably frilled cuffs indicate his social status. Despite this concession to the decorum of his day, however, the pose is studiously casual and nonchalant, and here we see Sandby the artist. His coat and waistcoat are unbuttoned so as not to hinder him in his work. He leans out of the window, notes down what he sees in his sketchbook and communes in creative concentration with the natural world around him. Fisher's mezzotint technique turns out to be the right instrument for capturing the gentle lyricism and intimacy of the scene. The smooth fabrics and folds of the elegant clothing are rendered with subtlety, and Sandby's observant, fine-featured face is also depicted with great sensitivity. Soft light illuminates the artist's upper body, countenance and hands, imbuing the scene with a poetry of its own.

A very fine, delicate and harmonious impression with margins around the platemark. Minimal aging, otherwise in impeccable condition.

Fra.s Cotes pinx.t
E. Fisher fecit
Paulus Sandby.
Ruralium Prospectuum Pictor.
publish'd according to Act of Parliament

27 EDOUARD GAUTIER DAGOTY

(1745 Paris – 1783 Florenz)

Vue d'une partie du pavé des Geants de Vals en Vivarais, prise sur les bords du Ruisseau du volant du coté du Port du Bridon. Radierung. 32,2 x 45,9 cm. „Dessiné sur les lieux & gravé à l'eau forte, par Edouard Dagoty sous les yeux de M. Gaujas de St. Fond". Unbeschrieben.

Der Radierer und Zeichner Edouard Gautier Dagoty war der Sohn von Jacques Fabien Gautier le Père (1710–1781), der sich als Pionier auf dem Gebiet des Farbdruckes hervortat.

Edouard, dessen Lebensdaten durch einen Porträtstich des Carlo Lasinio überliefert sind, verfeinerte das Druckverfahren seines Vaters und beschäftigte sich weiter als Reproduktionsstecher und als Autor von botanischen Farbstichen. Dagotys druckgraphisches Œuvre ist nicht sehr umfangreich und überhaupt war seine künstlerische Laufbahn von Mißerfolgen überschattet. Verschiedene Reisen führten den Künstler durch die Provinzen Frankreichs, nach Holland und Italien, wo Dagoty mehrfach verblieb und 1783 frühzeitig starb.

Das skurrile und pittoreske Blatt zeigt einen Naturausschnitt aus der Provinz Vivarois, dem heutigen Departement Ardeche im Südwesten Frankreichs. Mit bescheidenen Mitteln, fast anrührend naiv (handelt es sich um eine Jugendarbeit ?), schildert Dagoty eine malerische, unwegsame Landschaft vulkanischen Ursprungs. Bei dem *Pavé des Géants*, einer Gesteinsformation aus schwarzem Basalt, handelt es sich um eine geomorphologische Besonderheit, die bereits im 18. Jahrhundert die Aufmerksamkeit von Reisenden auf sich gezogen haben muß. Rechts im Vordergrund, am Flußufer, sehen wir einen sitzenden Mann (Dagoty selbst ?), der mit der Gänsefeder seine Beobachtungen in ein aufgeschlagenes Buch einträgt; eine junge Hirtin schaut aus der Distanz zu. In einer feinteiligen, minuziösen Technik sind die Details von Landschaft und Vegetation wiedergegeben. Die bizarr gestaffelten Felsenformationen und die wabenartig angeordneten Basaltpfeiler verleihen dieser Naturimpression einen eigentümlichen Reiz. Trotz gewisser Unzulänglichkeiten der Zeichnung und der ungelenken Anwendung der Perspektive gelingt Dagoty ein Bild von großer Individualität und atmosphärischem Couleur. Das Blatt war wahrscheinlich als privates Andenken oder Geschenk gedacht; die Auflage dürfte äußerst gering sein.

Ausgezeichneter, differenzierter und gegensatzreicher Druck, bis auf die Plattenkante beschnitten, oben mit Rändchen um die Facette. Mit Plattenschmutz im unteren Schriftrand und vereinzelten Nadelproben. Leichte Altersspuren, sonst sehr gutes Exemplar.

27 EDOUARD GAUTIER DAGOTY

(1745 Paris – 1783 Florence)

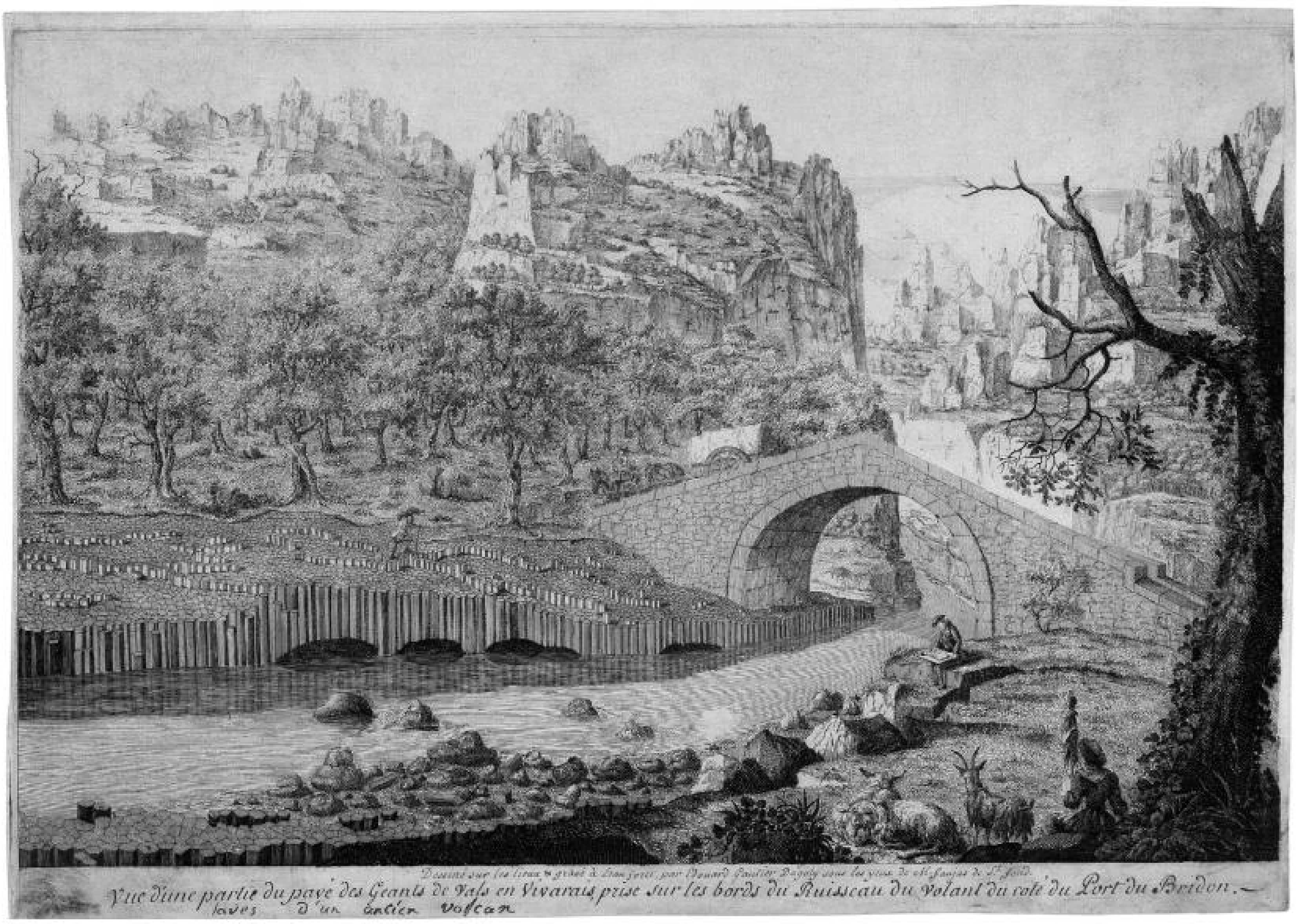
Vue d'une partie du pavé des Geants de Vals en Vivarais, prise sur les bords du Ruisseau du volant du coté du Port du Bridon. Etching. 32.2 x 45.9 cm. „Dessiné sur les lieux & gravé à l'eau forte, par Edouard Dagoty sous les yeux de M. Gaujas de St. Fond". Undescribed.

The etcher and draughtsman Edouard Gautier Dagoty was the son of Jacques Fabien Gautier le Père (1710–1781), who distinguished himself as a pioneer in the field of colour printing.

Edouard, whose dates have been passed on to us thanks to an engraved portrait by Carlo Lasinio, refined the printing technique of his father and continued to work as a reproductive engraver and author of botanical colour engravings. Dagoty's printed œuvre is not very extensive, his whole artistic career being overshadowed by failure, in fact. Various journeys took the artist through the provinces of France as well as to Holland and Italy, where he stayed several times, dying there in 1783 at the early age of 38.

The curious print shows a view of a natural phenomenon to be found in the province of Vivarois, today's département Ardeche, in the south-west of France. In an almost touchingly naive manner (could it be a juvenile work?), Dagoty depicts a harshly picturesque landscape of volcanic origin. The *Pavé des Géants*, a rock formation of black basalt, is a geomorphological curiosity which must have attracted the attention of travellers as early as the 18th century. In the right foreground, on the river bank, we see a man (Dagoty himself?), who is sat entering his observations in an open book with a quill, while a young shepherdess looks on from a distance. The details of the landscape and vegetation are rendered with painstaking precision. The bizarrely staggered rock formations and the honeycomb-like basalt pillars lend a peculiar charm to this intimate impression of nature. Despite certain shortcomings in the drawing and the awkward use of perspective, Dagoty has managed to produce an image of great individuality and atmosphere. Since the print was probably intended as a private souvenir or gift, the edition would have been very small.

An excellent and differentiated impression, trimmed to the platemark on three sides, with thread margins above. With traces of printing ink in the lower text margins and occasional needle proofs. Slight aging, otherwise in very good condition.


Vue d'une partie du pavé des Geants de Vals en Vivarais prise sur les bords du Ruisseau du Volant du coté du Port du Bridon.
laves d'un ancien volcan

28 ANGELIKA KAUFFMANN

(1741 Chur – 1807 Rom)

Die Zopfflechterin. Radierung. 22 x 16,4 cm. 1765. Andresen 25 I (von II).

Vielleicht eines der schönsten Blätter aus dem gesamten druckgraphischen Œuvre Kauffmanns! Die Radierung entstand zwischen Juli und Oktober 1765 in Bologna, einer der letzten Etappen der erfolgreichen zweiten Italienreise der Künstlerin, die von 1758–1766 dauerte; im Juni 1766 ließ Kauffmann sich in London nieder, wo sie zur weiteren künstlerischen und gesellschaftlichen Anerkennung gelangen sollte.

Die Darstellung besticht durch ihre Anmut und leise Melancholie. Eine junge Frau, die in ganzer Gestalt und in Profilansicht abgebildet ist, sitzt auf einem Hocker und blickt, während sie mit beiden Händen einen Zopf flicht, versunken in die Ferne. Ihr linker Fuß ruht auf einem kleinen Schemel, der Oberkörper ist zum Teil entblößt. Durch die Öffnung zwischen dem Mauerwerk links und der Säule zur rechten Seite nimmt man eine südliche Landschaft wahr. Fast scheint es, als symbolisiere die Darstellung den persönlichen Abschied der Künstlerin von Italien. Die schlichte, jedoch abwechslungsreiche Radiertechnik entspricht dem intimen und privaten Charakter der Szene. Für die Wiedergabe des Inkarnats und der Frisur hat Kauffmann feine Punktierungen, Strichelchen und hauchdünne Strichlagen verwendet, die ein Höchstmaß an Transparenz und Leichtigkeit vermitteln. Weiches Licht modelliert die Faltenwürfe des Kleides und die sanften Rundungen des Oberkörpers.

Prachtvoller, delikater und reich modulierter Frühdruck mit dem vollen Papierrand. Mit feinen Nadelproben entlang der Facette. Auf einem festen, wohl venezianischen Büttenpapier gedruckt. Vor der Überarbeitung mit Aquatinta und vor der Änderung des Datums in 1780. Ein dritter, unbeschriebener Druckzustand trägt die Adresse von John Thompson und das Datum 1804. Verso geringfügig fleckig, sonst vollkommen erhaltenes, unbehandeltes Exemplar.

28 ANGELIKA KAUFFMANN

(1741 Chur – 1807 Rome)

Woman Pleating Her Hair. Etching. 22 x 16.4 cm. 1765. Andresen 25 I (of II).

Possibly one of the finest specimens of Kauffmann's entire printed œuvre, this etching was done between July and October 1765 in Bologna, one of the last stages of the artist's successful second Italian tour, which lasted from 1758 to 1766. In June 1766 Kauffmann settled in London, where she was to attain further artistic and social recognition.

The particular charm of the print lies in its air of gentle melancholy. A young woman, shown in full figure profile, sits on a chaise longue and, gazing pensively into the distance, pleats her hair with both hands. Her left foot rests on a little footstool and her upper body is partly uncovered. A southern landscape is visible through the opening between the wall on the left and the column on the right. The portrayal almost seems to symbolize the artist's personal farewell to Italy. The simple yet varied etching technique is in keeping with the intimate and private nature of the scene. To render the flesh-tints and the hair Kauffmann has used fine stipplings, tiny strokes and delicate patterns of cross-hatching which convey a maximum of transparency and lightness. Soft light brings out the drapes of the dress and the gentle curves of the upper body.

A splendid, delicate and richly modulated early impression with full margins. With fine needle scratches proofs along the platemark. Printed on a firm, hand-made paper of probably Venetian origin. Before the rework in aquatint and before the changing of the date to 1780. A third, undescribed printing state bears the address of John Thompson and the date 1804. Slightly stained on the verso, otherwise in perfectly mint condition.

A. M. Angelica Kauffman inc: e del: a Bologna 1765.

29 JOSEPH ANTON KOCH

(1768 Obergibeln – 1839 Rom)

Les Argonautes, selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhodes. En vingt-quatre planches. Inventées et dessinées par Asmus Jacques Carstens et gravées par Joseph Koch. Gestochenes Titelblatt mit dem Bildnis von Carstens, 4 Seiten französischer Text, 24 Bl. Umrißradierungen. 21,4 x 25,3 cm (Plattenkante) auf 26 x 41,1 cm (Blattgr.). In einem Halbpergamentband d. Zt. mit Pergamentecken, marmorierten Deckelbezügen und dreiseitigem Rotschnitt, in einem zeitgenössischen Hadernschutzumschlag mit handschriftlichem Rückentitel. 1799. Andresen 29.

Joseph Anton Koch war im Frühjahr 1795 in Rom eingetroffen, wo Asmus Jakob Carstens gerade eine Ausstellung seiner Werke im ehemaligen Atelier Pompeo Batonis eröffnet hatte. Dieses Erlebnis sollte Koch in seiner weiteren künstlerischen Entwicklung entscheidend prägen. Carstens zeigte vorwiegend großformatige, rein zeichnerische Kompositionen antiker Themen, die Koch in ihrer machtvollen Stilisierung als die vollkommene Verkörperung der Ideale Winckelmanns erschienen sein dürften. Bis zum Tode Carstens' im Jahre 1798 lernte Koch bei ihm und eignete sich dessen neoklassischen Stil an, der von einer klaren, strengen Linienführung und einer schlichten Monumentalität der Kompositionen gekennzeichnet war. Carstens, der auch in Rom Zeit seines Lebens ein eigenwilliger Außenseiter blieb und sich dem akademischen Kunstbetrieb konsequent entzog, lebte in Rom unter schwierigsten Bedingungen. Kurz vor seinem Tod schuf er die Illustrationen zur Sage der *Argonauten*, die als Stichvorlagen gedacht waren. Koch nahm sich der Verwirklichung dieses Projekts an, nicht zuletzt als Hommage an den kurz zuvor verstorbenen Freund und Lehrer, und war selbst für den Vertrieb der Stichfolge verantwortlich. Insgesamt erschienen wohl drei Ausgaben. In der ersten Auflage trägt das Titelblatt das republikanische Datum „An VII". Die uns vorliegende zweite und zeitgleiche Ausgabe zeigt die Jahreszahl 1799 in römischen Ziffern; die dritte, spätere Edition wurde von dem römischen Verleger Tommaso Piroli herausgegeben, dem Koch die Kupferplatten zu einem Zeitpunkt zwischen 1807 und 1810 verkauft hatte (siehe A. Griffiths, F. Carey, *German Printmaking in the Age of Goethe*, London 1994, S. 152).

Dieses Frühwerk aus den römischen Anfangsjahren Kochs beeindruckt durch die konsequente Hinwendung zum neoklassizistischen Formengut. Die Kraft der reinen Linie und die umrißhafte Betonung der Einzelform, die an Flaxman erinnert, schafft eine einprägsame, stoisch anmutende Bildregie. In manchen Fällen aber wurden die gezeichneten Vorlagen Carstens' von Koch modifiziert und um landschaftliche Hintergründe bereichert, die die puristische Strenge der Vorlagen mildern. Die künstlerische Freiheit zum Original und die hier von Koch praktizierte Naturanschauung gehen über das Vorbild Carstens' hinaus. In dem Jahrzehnt nach 1800 sollte sich Joseph Anton Koch zu einem gefeierten Landschaftsmaler entwickeln. Er wurde zur Lichtgestalt und zum Mentor für die nachfolgende Generation der Nazarener in Rom.

Ausgezeichnete, klare Drucke mit dem vollen Rand. Leichte Altersspuren, sonst vollkommen erhaltenes Exemplar. Doublette des Königlichen Kupferstich-Kabinett Stuttgart (Lugt 2323).

T. XVII.

29 JOSEPH ANTON KOCH

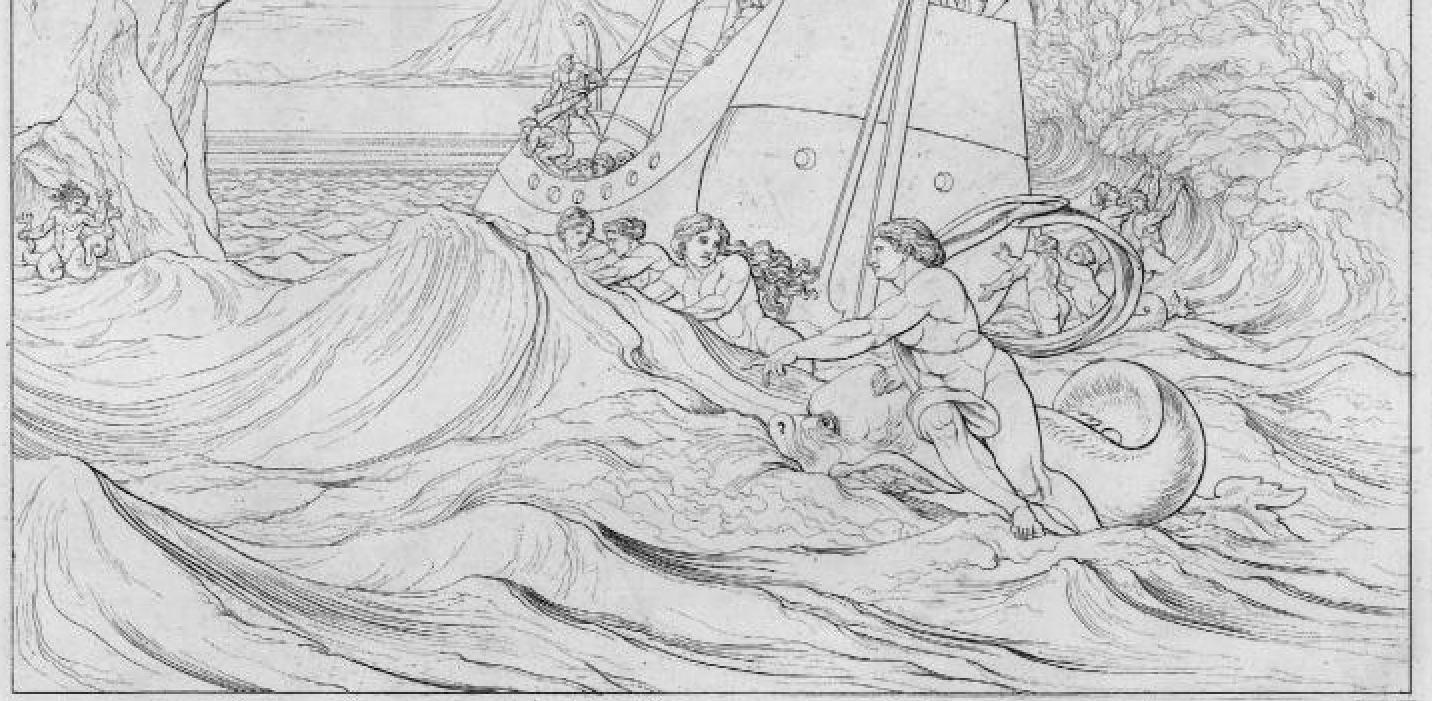
(1768 Obergibeln – 1839 Rome)

Les Argonautes, selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhodes. En vingt-quatre planches. Inventées et dessinées par Asmus Jacques Carstens et gravées par Joseph Koch. Engraved title page with portrait of Carstens, four pages of French text, 24 sheets of outline etchings. 21.4 x 25.3 cm (platemark) on 26 x 41.1 cm (sheet size). Bound in half-parchment of the time with parchment corners, marbled sides and red-edged pages, in a contemporary rag paper dust cover with handwritten title on spine. 1799. Andresen 29.

In spring 1795, when Joseph Anton Koch arrived in Rome, Asmus Jakob Carstens had just opened an exhibition of his works there in the former studio of Pompeo Batoni. This experience was to have a decisive influence on Koch's development as an artist. Carstens showed mainly large-format, drawn compositions on ancient themes, whose powerful stylization must have seemed to Koch to be the perfect embodiment of Winckelmann's artistic ideals. Koch studied under Carstens until the latter's death in 1798, acquiring a Neoclassical style characterized by clear, strong lines and an austere monumentality of composition. Carstens, who all his life remained an obstinate outsider and systematically shunned the academic art world, lived in Rome under very dire conditions. Shortly before his death he produced the illustrations for the legend of the *Argonauts*, which were intended as originals for engravings. Koch took charge of the realization of this project, not least as a homage to his recently deceased friend and teacher, and also assumed responsibility for the sale of the series of engravings. There were probably three editions in all. In the first edition the title page bears the republican date "An VII". The present, second – and contemporaneous – edition shows the year 1799 in Roman numerals; the third, later edition was published by the Roman publisher Tommaso Piroli, to whom Koch had sold the plates at some time between 1807 and 1810 (see A. Griffiths, F. Carey, *German Printmaking in the Age of Goethe*, London 1994, p. 152).

The present work, dating from Koch's early years in Rome, is impressive for its systematic adoption of Neo-classical forms. The power of the pure line and the firm outlining of the individual form, which is reminiscent of Flaxman, create a memorable, stoic mood. In several cases, however, Carstens' original drawings were modified by Koch, who added landscape backgrounds which have the effect of softening the severe purism of the originals. In taking artistic liberties with the original and presenting his own view of nature Koch goes beyond Carstens' model. In the decade after 1800 Joseph Anton Koch was to develop into a celebrated landscape artist, becoming a beacon and mentor for the following generation of Nazarenes in Rome.

Very fine, sharp impressions with full margins. Minimal aging, otherwise in perfect condition. A duplicate of the Königliches Kupferstich-Kabinett Stuttgart (Lugt 2323).



T·XX

30 JOHANN HEINRICH LIPS

(1758 Kloten – 1817 Zürich)

Bildnis Johann Wolfgang von Goethe im Rund. Kupferstich. 35,6 x 29,7 cm. (1791). Brun 87; Rollett (Goethebildnisse) 39; Zarncke 25; Nagler 27; Heller-Andresen 7.

Eines der schönsten und mit Recht berühmtesten Bildnisse Goethes, das ihn in seinem zweiundvierzigsten Lebensjahr darstellt. Goethe war wenige Jahre zuvor von der italienischen Reise zurückgekehrt und fand sich nur schwerlich im provinziell beengten Milieu Weimars zurecht. Der Autor des Porträts, der Schweizer Kupferstecher und Maler Johann Heinrich Lips hatte gleichzeitig mit Goethe in Rom gelebt und dort freundschaftliche Beziehungen zu ihm angeknüpft. Auf Goethes Vorschlag wurde Lips 1789 als Professor an die Weimarer Zeichenakademie berufen. Goethe überwachte persönlich die Herstellung seines Bildnisses und war von dem Ergebnis offensichtlich sehr angetan. Lips hat seinen Förderer frontal dargestellt, die Schultern und der Oberkörper sind nur zum Teil wiedergegeben. Der Ausschnitt des Übermantels zeigt ein weißes Leinenhemd und eine nonchalant geknüpfte Schleife, wodurch das Porträt eine informelle Note erhält. Alle Konzentration ist auf die Wiedergabe des Gesichtsausdrucks gerichtet. Goethe betrachtet sein Gegenüber mit fast beschwörendem Blick; die weit geöffneten Augen mit den prononzierten dunklen Pupillen haben fast etwas Visionäres, als wolle Lips zum Ausdruck bringen, daß man sich der Faszination des Universalgenies nicht entziehen könne. Die äußerst feinteilige und nuancierte Technik trägt zusätzlich zur Faszination dieses einzigartigen und fesselnden Porträts bei.

Brillanter, scharfer und gegensatzreicher Probedruck, vor aller Schrift. Es handelt sich um einen außerordentlich seltenen, in der beschreibenden Literatur nicht verzeichneten Druckzustand. Laut Rollett gibt es neben den Abzügen mit der Schrift noch einen weiteren Druckzustand, bei dem der weiße Rand außerhalb des Medaillons mit gestochenen Parallellagen ausgefüllt ist.

30 JOHANN HEINRICH LIPS

(1758 Kloten – 1817 Zurich)

Portrait of Johann Wolfgang von Goethe in a Medallion. Engraving. 35.6 x 29.7 cm. (1791). Brun 87; Rollett (Goethebildnisse) 39; Zarncke 25; Nagler 27; Heller-Andresen 7.

One of the finest and deservedly most famous portraits of Goethe, showing him in his forty-second year. The poet had returned from his Italian journey a few years earlier and found it hard to readjust to the provincial confines of Weimar society. The author of the portrait, the Swiss engraver and painter Johann Heinrich Lips, had lived in Rome at the same time as Goethe and established friendly relations with him there. At Goethe's suggestion Lips was appointed a professor at Weimar's Drawing Academy in 1789. Goethe personally supervised the production of his portrait and was evidently very pleased with the outcome. Lips has portrayed his patron from the front, the shoulders and upper body being rendered only in part. The opening of his overcoat shows a white linen shirt and a nonchalantly knotted kerchief, which gives the portrait an informal touch. The artist has concentrated totally on rendering the facial expression in a convincing way. Goethe looks at us with an almost beseeching gaze; the wide open eyes with the very dark pupils have something verging on the visionary about them, s though Lips wanted to emphasize that there is no escaping the fascination of this universal genius. The extremely subtle and nuanced technique contributes to the allure of this uniquely gripping portrait.

A brilliant, crisp and contrasting trial proof, before letters. According to Rollett, there is in addition to the impressions with text a subsequent state, in which the white margin outside the medallion is filled with engraved parallel lines.

31 FRANZ ANTON MAULBERTSCH

(1724 Langenargen – 1796 Wien)

Der heilige Florian als Krieger mit der Palme. Radierung. 41,4 x 30 cm. Nagler 6.

Das fulminante Blatt wurde von Nagler Maulbertsch zugeschrieben, der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeit des österreichischen Spätbarocks. Sein druckgraphisches Werk umfaßt nur wenige Radierungen, die deshalb von großer Seltenheit sind. In der jüngeren Forschung ist die Zuweisung an Maulbertsch jedoch umstritten, allerdings ohne Begründung. Klara Garas beispielsweise, verzeichnet das Blatt in ihrem 1974 erschienenen *catalogue raisionné* nicht (*Franz Anton Maulbertsch, Leben und Werk*, Wien-Salzburg 1974). Auch in der kürzlich erschienenen Monographie von Franz Martin Haberditzl fehlt die Radierung (*Franz Anton Maulbertsch*, Wien 2006). Als Autor käme möglicherweise Johann Beheim (zwischen 1762–1770 tätig in Wien, Mailand und Rom) in Betracht, dessen kleines druckgraphisches Œuvre ebenso rar ist. Seine Radierung *Hl. Franziskus, Sebastian und Katharina von Siena* (Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexikon* III, 335, 3) nach Maulbertsch zeigt eine ganz ähnliche Dynamik und Virtuosität.

Entsprechend der überlieferten Ikonographie ist der heilige Florian in Rüstung mit Banner und Schwert dargestellt. Als Schutzpatron gegen Feuersbrunst – die beiden lieblichen kleinen Engel vorne links löschen mit einem Wasserkrug salopp die lodernden Flammen – war der aus Österreich stammende Florian seit dem späten Mittelalter einer der volkstümlichsten Heiligen der Alpenregion.

Als Vorlage für die Komposition fungierte eine wohl verlorengegangene Ölskizze des Franz Anton Maulbertsch. Mit barocker Bravour und treffsicherem Sinn für Drama hat unser wohl unbekannter Autor den *miles christianus* geschildert, der in einer schwungvollen Kontrapost-Haltung und mit gezücktem Schwert vor einem steinernen Toreingang steht. Alles ist von einer fieberhaften Dynamik erfaßt. Ein Wirbelwind bauscht die riesige Fahne und den wallenden Mantel des drahtigen, streitbaren Heiligen auf und durchwühlt die bunten Federn seines Helmschmuckes. Satan liegt besiegt zu seinen Füßen, sein Körper im Todeskampf gekrümmt. Atemberaubend ist die ungeheure technische Freiheit. Souverän kombiniert der Graveur anschwellende Taillen und Kreuzschraffuren, die an die Grabsticheltechnik erinnern, mit unkonventionellen, sehr dicht und komplex gebildeten Schraffurmustern. So entsteht ein vibrierendes graphisches Muster von ganz eigenwilliger Prägung. Die großen, hellen Lichtflecke betonen den fast experimentellen Charakter dieser Interpretation und verleihen der Darstellung die Faszination des *Infinito.*

Prachtvoller, fein nuancierter und harmonischer Abzug mit Rändchen um die Plattenkante; auf einem festen, wohl venezianischen Bütten gedruckt. Minimale Erhaltungsmängel, sonst vorzügliches Exemplar.

31 FRANZ ANTON MAULBERTSCH

(1724 Langenargen – 1796 Vienna)

Saint Florian as Warrior with Palm. Etching. 41.4 x 30 cm. Nagler 6.

Nagler attributed this striking print to Maulbertsch, the most important artistic personality in late Austrian Baroque, whose printed work comprises only a few etchings of great rarity. However, more recent research contests the attribution to Maulbertsch, albeit without evidence. Klara Garas, for example, did not include this print in her *catalogue raisonné* of 1974 (*Franz Anton Maulbertsch, Leben und Werk*, Vienna-Salzburg 1974). The etching is also absent from the recent monograph by Franz Martin Haberditzl (*Franz Anton Maulbertsch*, Vienna 2006). The author could possibly be Johann Beheim (active in Vienna, Milan and Rome between 1762 and 1770), whose small printed œuvre is just as rare. His etching *Saints Francis, Sebastian and Catherine of Siena* (Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexikon* III, 335, 3) after Maulbertsch shows a very similar dynamism and virtuosity.

Whether by Maulbertsch, Beheim or another master from this circle, the print is extraordinary and the artist, whoever he was, knew his trade. In keeping with traditional iconography Saint Florian is portrayed in armour with banner and sword. As the patron saint of fire-fighters – the two delightful little angels in the left foreground are busily dousing the blazing flames with water from a jug – Florian, who came from Austria, was one of the most popular saints of the Alpine region from the late Middle Ages on.

The original of this composition was probably a lost oil sketch by Franz Anton Maulbertsch. With Baroque bravura and an unerring sense of drama our anonymous author has depicted the *miles christianus* in a dashing *contrapposto* pose, standing with drawn sword before a stone gate. Everything is in feverish motion. A whirlwind billows the huge banner and flapping cloak of the doughty, strong-limbed saint and ruffles the bright plumes of his helmet. Satan lies curled up at his feet, defeated in the mortal struggle. The sheer technical freedom is breathtaking. The etcher confidently combines swelling, concentric tailles and cross-hatching, which are reminiscent of the burin technique, with unconventional, dense and complex hatching patterns, thus producing a vibrant graphic pattern of bold originality. The large, bright spots of light underline the almost experimental character of this print and give the scene the fascination of the *infinito.*

A superb, finely nuanced and harmonious impression with narrow margins around the platemark; printed on a firm, probably Venetian laid paper. Minor defects, otherwise in perfect condition.

32 JACQUES RIGAUD

(um 1681 Marseille – um 1753 Paris)

Livre de Paysages et Marines, *Ou sont Representez les Avantures des Voyageurs*. Titelblatt, Folge von 12 Radierungen. Zusammen mit *Provence*. Folge von 6 Radierungen. 24,5 x 32 cm (Blattgr.). In einem zeitgenössischen Halblederband mit marmoriertem Papierbezug. Nagler 51, 52; Le Blanc 138, 139.

In der älteren Literatur werden der Vedutenzeichner und Radierer Jacques Rigaud und sein Neffe und Mitarbeiter Jean Baptiste R. häufig verwechselt. Da beide Autoren einander stilistisch sehr ähnlich sind und auch gemeinsam an Stichfolgen arbeiteten, läßt sich die jeweilige persönliche Handschrift nur schwerlich unterscheiden. Die beiden Folgen dürften jedoch mit ziemlicher Sicherheit von der Hand des älteren Rigaud stammen. In einer leichten, beschwingten und souveränen Radiertechnik schildern die einzelnen Episoden des *Livre de Paysages et Marines* die Gefahren, welchen vornehme Reisende auf einer Tour nach südlichen Gefilden zu trotzen haben. Die erzählerische Pointe ist eher allgemein gehalten. So sind die Protagonisten der Handlung nicht individuell charakterisiert und ihre Zahl ist in jeder Szene unterschiedlich. Vielmehr handelt es sich um lebhafte *tableaux-vivants*, die auf packende Weise die gefahrvollen Erlebnisse europäischer Reisender schildern. Nach einer zuerst friedlichen Wanderung zu Pferd durch eine blühende und parkartige Landschaft, geraten Reiter in einen Hinterhalt. In der nächsten Szene schiffen sich vornehm gekleidete Herren mit Dreispitz an Bord eines vor Anker liegenden Dreimasters ein. Es folgt, wie zu erwarten, ein Angriff durch türkische Piraten und die Gefangenschaft und Sklaverei in Nordafrika. Ein weiteres Blatt zeigt eine gewagte Flucht in einem kleinen Segelboot bei stürmischem Wetter. Ein Schiffbruch ist unvermeidlich, wie wir der vorletzten Darstellung entnehmen können. Das Schlußblatt schildert die glückliche Heimkehr der Abenteurer in ihre Stadt, wo sie von ihren nächsten Angehörigen und Freunden überschwenglich begrüßt und umarmt werden. Trotz einer gewissen Klischeehaftigkeit des Stoffes hat Rigaud die Geschehnisse abwechslungsreich und mit erzählerischer Freude wiedergegeben. Seine Radiertechnik ist subtil und technisch verfeinert und verzaubert vor allem in den schön komponierten Landschaftsdarstellungen durch eine differenzierte Helldunkelwirkung und reizvolle atmosphärische Effekte.

Die gleiche Beobachtung gilt für die ebenfalls im Album enthaltene, sechs Blatt zählende Radierfolge *Provence*, die in detaillierten und figurenreichen Inszenierungen folkloristische Bräuche der Region schildert. Die Protagonisten bewegen sich mit leichtem, tänzerischem Schritt vor üppigen Landschaftskulissen. In der geschickten und mannigfaltigen Wiedergabe großer Figurengruppen erweist Rigaud sich als ein würdiger Nachkomme Callots. Die Eleganz und Flüssigkeit der Zeichnung machen die Folge zu einem charakteristischen und anmutigen Dokument der französischen Radierkunst des 18. Jahrhunderts.

Ausgezeichnete, harmonische Drucke mit dem vollen Papierrand. Das Titelblatt der ersten Folge etwas angestaubt und mit einer unauffälligen Knickfalte in der linken unteren Ecke; die anderen Blätter mit leichten Altersspuren, sonst vorzüglich erhaltenes, unbehandeltes Exemplar.

Depart du giste
3

32 JACQUES RIGAUD

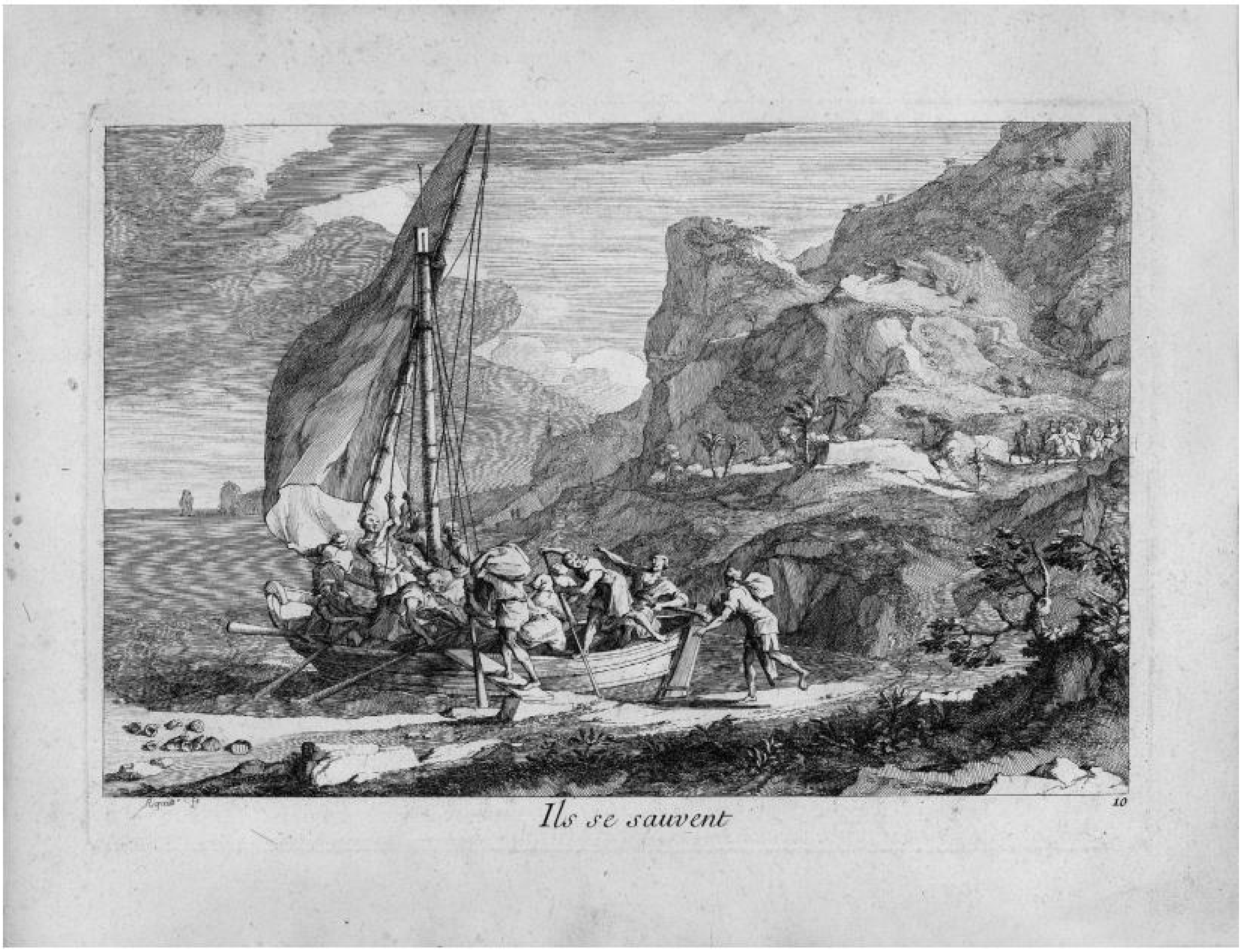
(ca. 1681 Marseille – ca. 1753 Paris)

Livre de Paysages et Marines, Ou sont Representez les Avantures des Voyageurs. Title sheet, suite of 12 etchings. Together with *Provence*. Suite of 6 etchings. 24.5 x 32 cm (sheet size). In a contemporary binding with marbled paper cover. Nagler 51, 52; Le Blanc 138, 139.

In earlier sources the veduta draughtsman and etcher, Jacques Rigaud, and his nephew and collaborator, Jean Baptiste Rigaud, are frequently confused with each other. Since both authors have a very similar style and also collaborated as engravers, the personal style of each can only be distinguished with difficulty. These two sets, however, may be attributed with considerable certainty to the elder Rigaud. In a light, vibrant and deft etching technique the individual episodes of the *Livre de Paysages et Marines* depict the hazards respectable travellers were exposed to while touring in southern climes. The narrative point is made in general terms. Thus the protagonists of the story are not individually characterized and their number varies from scene to scene. What we see are a series of *tableaux vivants*, which grippingly illustrate the perils faced by European travellers. After an initially peaceful ride on horseback through a blooming and park-like landscape the riders run into an ambush. In the following scene fashionably dressed gentlemen in cocked hats are boarding a three-master lying at anchor. There follows, as might be expected, an attack by Turkish pirates, ultimately leading to captivity and slavery in North Africa. Another print shows a daring bid to escape in a little sailing boat during a storm. A shipwreck is inevitable, as we discover in the penultimate scene. The final scene shows the happy homecoming of the adventurers to their native city, where they are effusively welcomed and embraced by their relatives and friends. Despite the somewhat stereotyped character of the subject Rigaud has rendered the events with narrative verve. His etching technique is refined and enchants in the finely composed landscapes by its subtle chiaroscuro and atmospheric effects.

The same observation goes for the other set of etchings contained in the album, numbering six in all: *Provence* depicts the folklore and customs of the region in detailed and well-populated scenes. The protagonists move with a lilting, dancing gait against lush landscape backgrounds. In the skilled and varied rendering of large groups of figures Rigaud proves himself a worthy successor to Callot. The elegance and fluidity of the drawing make the set a characteristic and charming document of 18th century French printmaking.

Excellent, harmonious impressions with full margins. The title sheet with slight surface soiling and an unobtrusive crease in the lower left-hand corner; the other prints with slight signs of aging, otherwise in perfect condition.


Ils se sauvent
10

33 JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN

(der „Goethe-Tischbein", 1751 Haina – 1829 Eutin)

Das Löwenpaar im Kampf mit der Riesenschlange oder der Tier-Laokoon. Radierung. 50,8 x 39,2 cm. (1796). Andresen 109.

Das eindrucksvolle Blatt stammt aus der Folge der *Charakter-Thierköpfe*, die Tischbein 1796 in Neapel geschaffen hat. Der Künstler war 1783 anläßlich der zweiten Italienreise nach Rom gekommen und lernte 1786 in dieser Stadt Johann Wolfgang von Goethe kennen, eine folgenschwere Begegnung, die seinen weiteren künstlerischen Werdegang entscheidend prägen sollte. Im Februar 1787 unternahm Tischbein mit Goethe eine Reise nach Neapel, wohin der Künstler im Sommer desselben Jahres übersiedelte. Wenig später, im Jahre 1789 wurde Tischbein zum Direktor der dortigen Kunstakademie ernannt. Die 16 Radierungen zählende Folge der Tierköpfe entstand aus dem Bestreben, den Akademieschülern den unterschiedlichen Ausdruck menschlicher Charaktere anschaulich zu vermitteln. Tischbein kam auf die Idee, ihre Gemütsregungen stellvertretend durch Tierphysiognomien darzustellen.

Das *Löwenpaar im Kampfe mit der Riesenschlange* ist das unbestrittene Hauptblatt der Radierfolge. Die spektakuläre und dramatisch bewegte Komposition erhielt auf Grund ihrer Ähnlichkeit mit der antiken Laokoongruppe von Tischbeins Zeitgenossen den Beinamen *Tier-Laokoon*. Vor einer von Efeu überwucherter Felsenhöhle findet ein erbitterter Kampf zwischen einer gigantischen Schlange und einem Löwenpaar mit drei Jungen statt. Die Tiere haben sich wütend ineinander verbissen und es entfaltet sich ein blutiger Kreislauf. Während der Körper der Löwin von dem Reptil umschlungen und zerquetscht wird, reißt der Löwe der Schlange den Leib auf und wird gleichzeitig tödlich von ihr verletzt; auch die Welpen werden von der Last der Kämpfenden zerdrückt. Tischbein benutzt die Darstellung als warnende Metapher der Sinnlosigkeit menschlicher Gewalt; die Vorzeichnung zur Radierung trägt die eigenhändige Unterschrift: „Auch die Mächtigen vergehen in ihrem Streit" . Die außerordentlich differenzierte Radiertechnik, die ein beachtliches Repertoire unterschiedlicher Schraffurmuster aufbietet, ist dem Pathos der Szene angemessen und legt ein eindrucksvolles Zeugnis von Tischbeins zeichnerischer Bravour ab.

Brillanter, scharfer und gegensatzreicher Druck, an drei Seiten bis auf die sichtbare Plattenkante beschnitten, unten mit feinem Rändchen um die Facette. Leichte Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

33 JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN

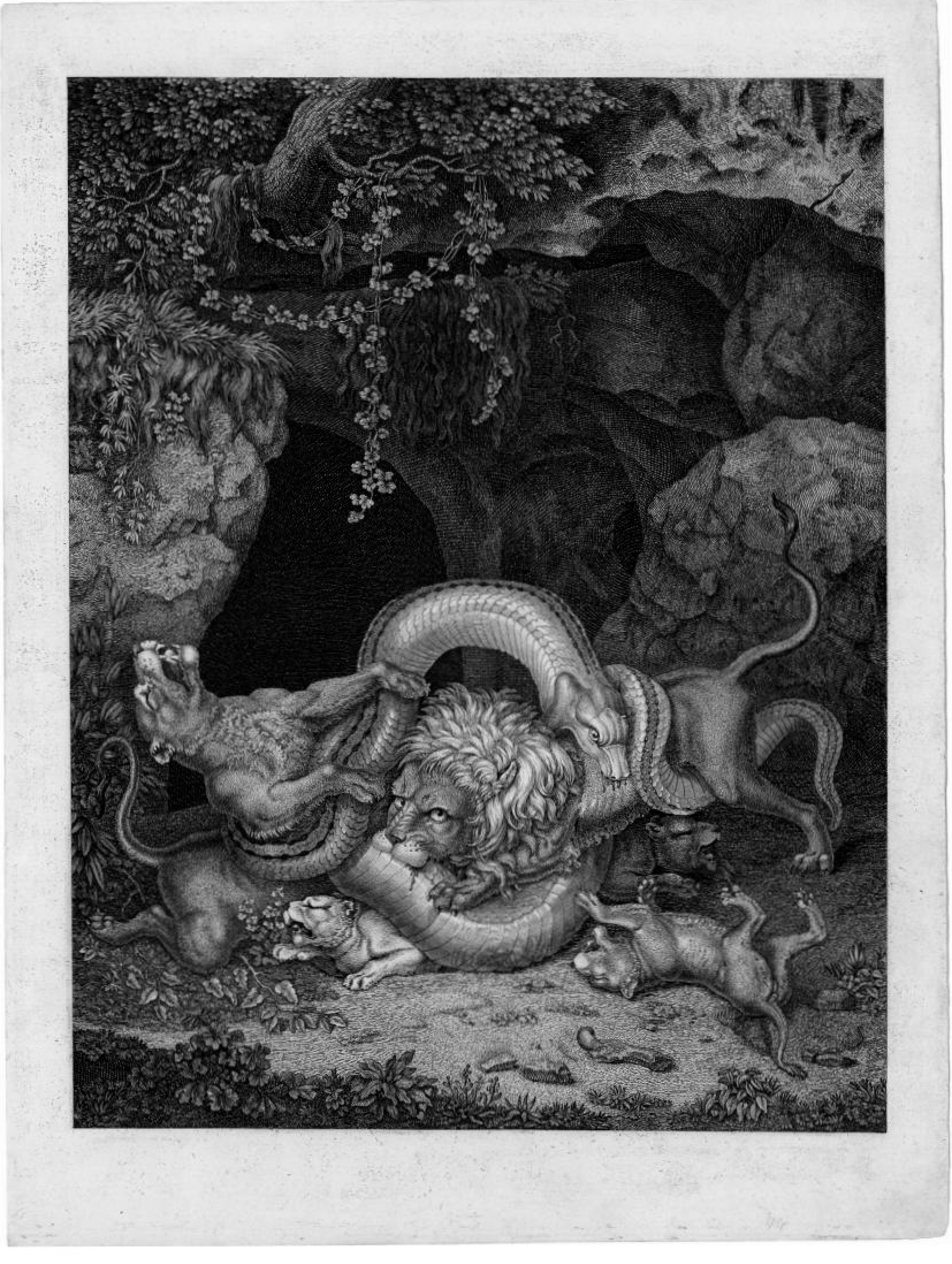
(called the „Goethe-Tischbein", 1751 Haina – 1829 Eutin)

Pair of Lions Fighting a Giant Serpent, or the Animal Laocoön. Etching. 50.8 x 39.2 cm. (1796). Andresen 109.

This impressive print belongs to the set of *Character Animal Heads*, which Tischbein produced in Naples in 1796. In 1783 the artist's second tour of Italy had taken him to Rome, where in 1786 he made the acquaintance of Johann Wolfgang von Goethe, a meeting of fundamental significance for his future artistic career. In February 1787 Tischbein and Goethe travelled together to Naples, where the artist went to live in the summer of the same year. Shortly afterwards, in 1789, Tischbein was appointed director of the art academy there. The set of 16 etchings of *Animal Heads* was part of an effort to convey the various expressions of human characters to the students at the academy. Tischbein hit on the idea of using animal physiognomies to represent human emotional states by proxy.

The *Pair of Lions Fighting a Giant Serpent* is unquestionably the masterpiece of the series. In view of its similarity to the ancient Laocoön group, Tischbein's contemporaries dubbed this spectacular and dramatic composition the *Animal Laocoön*. In front of a cave overgrown with ivy a bitter struggle is in progress between a gigantic serpent and a pair of lions with three cubs. The animals are locked in ferocious combat and a bloody cycle ensues. While the body of the lioness is entwined and crushed by the reptile, the lion is ripping open the body of the serpent and being mortally wounded by it in the process; even the cubs are crushed under the weight of the combatants. Tischbein uses the scene as a metaphoric warning against the senselessness of human violence; the preliminary drawing for the etching bears the following caption in the artist's own hand: "Even the mighty perish in combat". The extraordinarily differentiated etching technique, which displays an imposing repertoire of different hatching patterns, is in keeping with the pathos of the scene and constitutes an impressive tribute to Tischbein's stylish draughtsmanship.

A brilliant, sharp and contrasting impression, trimmed to the platemark at three sides and with thread margins below. Slight aging, otherwise in very good condition.



34 JOHAN CHRISTIAN CLAUSEN DAHL

(1788 Bergen – 1857 Dresden)

„*Norwegische Seeküste während eines Sturmes*". Radierung. 11,7 x 15 cm. 1819. Andresen 3.

Das druckgraphische Schaffen des Johan Christian Dahl zählt lediglich drei Radierungen, von denen das vorliegende, außerordentlich seltene Blatt den frühesten Versuch des Künstlers auf diesem Gebiet darstellt. Die Radierung ist 1819 entstanden, dem Jahr, in dem Dahl seinen ersten vielbeachteten, öffentlichen Auftritt als Landschaftsmaler in Dresden hatte. Nach Studienjahren an der Kopenhagener Akademie war der Künstler 1818 auf dem Weg nach Italien in der sächsischen Hauptstadt angekommen. Er sollte der Stadt Zeit seines Lebens verbunden bleiben: bereits 1820 wurde Dahl in die Dresdner Akademie aufgenommen, eine enge Freundschaft und künstlerische Symbiose verband ihn mit Caspar David Friedrich, mit dem er seit 1823 im gleichen Haus wohnte.

Dahls norwegische Landschaften übten in ihrem stimmungsvollen Pathos, Bravour der Behandlung und Monumentalität eine große Wirkung auf seine Zeitgenossen aus. Auf kleinem Format spiegelt auch die vorliegende Radierung diese Vorzüge seiner romantisch geprägten Kunst überzeugend wider. Ein bevorzugtes Motiv Dahls ist der Schiffbruch. Die Radierung ist für eine Erstlingsarbeit erstaunlich konzentriert und gekonnt behandelt. Die Sicherheit des Striches und die Feinheit und Vielfalt der Schraffuren schaffen einen Naturausschnittt von großer atmosphärischer Dichte. Stürmisch wogende Wellen spülen die Wrackstücke eines Schiffes mit und zerbrechen an einem düsteren, bedrohlichen Felsenmassiv, das die linke Bildhälfte dominiert. Rechts am Horizont sieht man die Umrisse eines kleinen Segelschiffes, das an einer Klippe zerschellt ist. Fast unsichtbar für den Betrachter hockt im Schatten des massiven Felsens ein Überlebender mit einem Hund zusammen und symbolisiert so die Hilfslosigkeit und Fragilität des Menschen angesichts der Naturgewalten.

Prachtvoller, scharfer und kontrastreicher Druck mit dem vollen Rand. Geringfügige Altersspuren, leicht stockfleckig, sonst vorzügliches, unbehandeltes Exemplar.

34 JOHAN CHRISTIAN CLAUSEN DAHL

(1788 Bergen – 1857 Dresden)

„*Norwegian Coast during a Storm*". Etching. 11.7 x 15 cm. 1819. Andresen 3.

The printed œuvre of Johan Christian Dahl amounts to exactly three etchings, of which the present, extremely rare sheet represents the artist's earliest attempt in this field. The etching dates from 1819, the year in which Dahl made his first much acclaimed, public debut as a landscape painter in Dresden. After studying at the Copenhagen Academy the artist had arrived in the Saxon capital in 1818 on his way to Italy. He was to remain in the city all his life, becoming a member of the Dresden Academy in 1820. Moreover, Dahl was bound by ties of close friendship and artistic symbiosis with Caspar David Friedrich, with whom he shared a house from 1823 onwards.

Dahl's Norwegian landscapes with their atmospheric spell, verve of execution and monumental scale had a great effect on his contemporaries. Even in a small format the present etching convincingly reflects these merits of his romantically imbued art. A favourite motif of Dahl's is the shipwreck. For a first work this etching is handled in an astonishingly concentrated and skilful way. The sureness of line and the subtlety and variety of hatching create a scene from nature of great atmospheric density. Storm-tossed waves wash away the fragments of a shipwreck to hurl them against a menacing cliff massif, which dominates the left half of the image. On the horizon to the right we can see the outline of a small sailing ship, which has been dashed against the rocks. Almost invisible to the beholder, a survivor and a dog cower together in the shadow of the massive cliffs, thus symbolizing the helplessness and frailty of man when faced with the forces of nature.

A splendid, crisp impression with full margins. Minor aging and foxing, otherwise in excellent condition.

35 FRIEDRICH VON GÄRTNER

(1792 Koblenz – 1847 München)

Antike Fragmente; Antike Grabmäler. 2 Kreidelithographien mit gelbbrauner Tonplatte auf Velin. 33,9 x 43,3 bzw. 34,3 x 44,6 cm. 1818. Winkler, *Die Frühzeit der deutschen Lithographie*, 243, 1 III, 2 II.

Der Architekt Friedrich von Gärtner erhielt seine künstlerische Ausbildung bei einigen der führenden Baumeister seiner Zeit: bei Friedrich Weinbrenner in Karlsruhe und anschließend bei Percier und Fontaine in Paris. 1815 begab Gärtner sich für eine mehrjährige Studienreise nach Italien, wo er sich sehr intensiv mit der Kunst der Antike auseinandersetzte. Zwei umfangreiche lithographische Folgen *Ansichten der am meisten erhaltenen griechischen Monumente Siziliens* (1819, Winkler 3–15) und *Römische Bauverzierungen* 1824, Winkler 16) zeugen von seinen mit wissenschaftlicher Akribie durchgeführten Recherchen. Die beiden vorliegenden, als Pendants entstandenen Lithographien sind die frühesten Arbeiten Gärtners auf diesem Gebiet. Sie bestechen durch die Beherrschung des Mediums und ihre feinen Helldunkel-Abstufungen. Detailreich und mit großer zeichnerischer Delikatesse schildert Gärtner seine stimmungsvolle und romantisch überhöhte Vision der antiken Welt. Sehr wirkungsvoll sind die delikaten Weißhöhungen, die durch eine geschickte Anwendung des weißen Papiertons erzeugt werden. Die kunstvoll arrangierten Architekturfragmente – Tempelreste, antike Sarkophage, Skulpturen und Gartenvasen – sind in eine blühende mediterrane Landschaft eingebettet. Die Vergänglichkeits-Thematik spielt eine untergeordnete Rolle und wird von einer milden Naturlyrik und Italiensehnsucht überstimmt.

Prachtvolle, nuancierte Drucke mit dem vollen Rand. Geringfügige Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten. Selten.

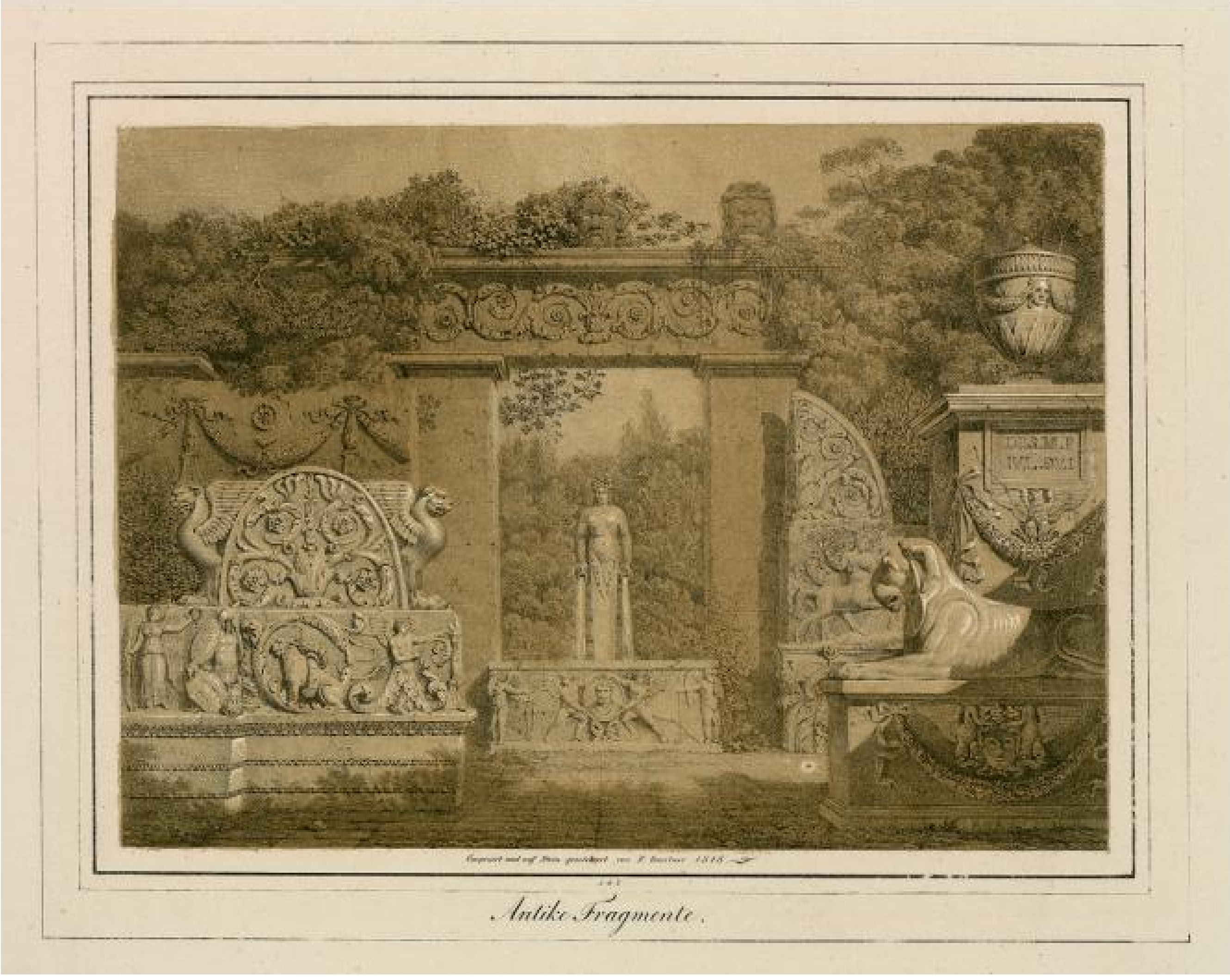
35 FRIEDRICH VON GÄRTNER

(1792 Coblenz – 1847 Munich)

Ancient Fragments; Ancient Tombs. Two lithographs with a yellowish-brown tint-stone on wove paper. 33.9 x 43.3 and 34.3 x 44.6 cm. 1818. Winkler, *Die Frühzeit der deutschen Lithographie*, 243, 1 III, 2 II.

The architect Friedrich von Gärtner received his artistic training from some of the leading master builders of his time: Friedrich Weinbrenner in Karlsruhe and later Percier and Fontaine in Paris. In 1815, Gärtner set off for Italy on an educational tour that was to last several years, which he spent in an intensive study of the art of antiquity. Two extensive lithographical series – *Views of the Best Preserved Greek Monuments in Sicily* (1819, Winkler 3–15) and *Roman Architectural Decoration* (1824, Winkler 16) – attest to the painstaking scientific thoroughness of his research. The two present lithographs, conceived as pendants, are among Gärtner's earliest works in this field. They owe their charm to his mastery of the medium and their fine chiaroscuro effects. With a wealth of detail and great delicacy of line Gärtner depicts his atmospheric and romantically overcharged vision of the ancient world. The delicate white highlights, achieved by a skilful use of the white tone of the paper, are very effective. The carefully arranged architectural fragments – remains of temples, ancient sarcophagi, sculptures and garden vases – are set in a lush Mediterranean landscape. The theme of transience plays a subordinate role, being overlaid by a mild nature lyricism and nostalgia for Italy.

Very fine impressions with margins. Slight aging, otherwise excellently preserved. Rare.


Antike Fragmente.

36 ALEXANDER ORLOWSKI

(1777 Warschau – 1832 St. Petersburg)

Seigneur Persan / se promenant a cheval / en fumant son khaliane porté par son domestique et / Femme du Schach / conduite par un eunuque. 2 Kreidelithographien auf Velin. 43 x 52,5 cm. 1819. Im graugrünem Original-Umschlag. Verlegt von Alexandre Pluchart, St. Petersburg 1820.

Der Maler und Graphiker Alexander Orlowski studierte in Warschau bei dem Franzosen Jean-Pierre Norblin de la Gourdaine und wurde vom Fürsten Joseph Poniatowski gefördert. Nach der Auflösung Polens suchte der junge Künstler sein Glück in dem Land des einstigen Erzfeindes und ließ sich 1801 in St. Petersburg nieder. Um sich künstlerisch weiterzubilden, unternahm er in der Folge Studienreisen nach Frankreich, Deutschland und Italien. In seiner neuen Wahlheimat St. Petersburg wurde Orlowski, dessen Ruhm heute in Vergessenheit geraten ist, zu einem gefragten Historien- und Tiermaler und Darsteller des russischen Volkslebens, das er in suggestiven, stimmungsvollen Genreszenen schilderte; 1812 erhielt der Künstler eine Berufung zum Kaiserlichen Hofmaler.

Orlowski war der erste Lithograph in Russland und in diesem Bestreben zweifellos von französischen Vorbildern inspiriert. Die beiden 1819 entstandenen Lithographien mit Darstellungen von orientalischen Reitern in pittoresker Tracht verraten jedenfalls profunde Kenntnisse von der französischen Gegenwartskunst seiner Zeit. Stilistische Anregungen durch Horace Vernet, Delacroix, Géricault und andere Meister der französischen Lithographie sind unübersehbar und dies bereits zu einem recht frühen Zeitpunkt, wenn man das Entstehungsdatum der Lithographien berücksichtigt. Orlowski legt beträchtliches handwerkliches Können an den Tag. Anders als der weitschweifige Titel vermuten läßt, sind die Orientalen und ihre rassigen Pferde flott und geschickt charakterisiert; auch die landschaftliche Staffage ist differenziert behandelt und zeigt weiche Übergänge.

Ausgezeichnete, nuancierte Drucke mit dem vollen Rand. Etwas stockfleckig und gebräunt, leicht faltig, sonst sehr gut erhalten. Die beiden Blätter sind selten.

36 ALEXANDER ORLOWSKI

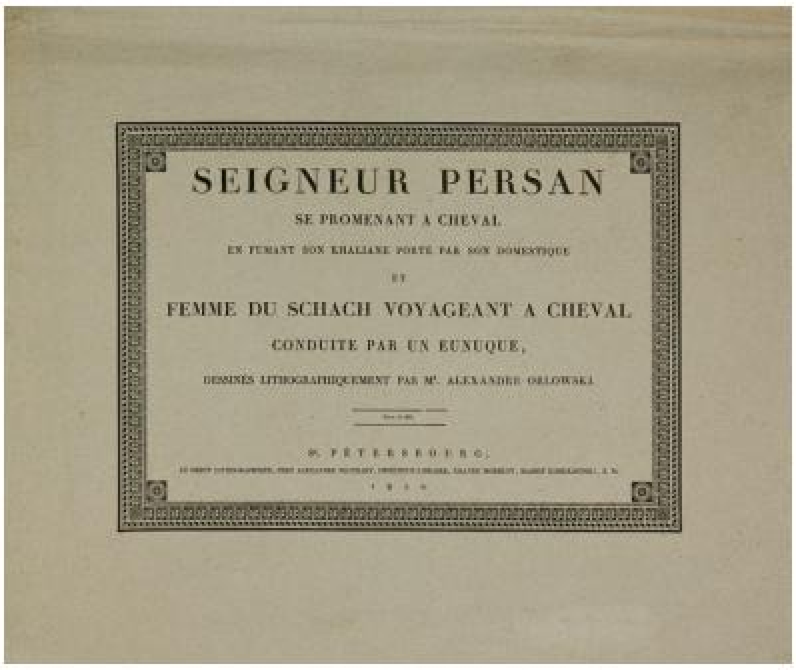
(1777 Warsaw – 1832 St. Petersburg)

Seigneur Persan / se promenant a cheval / en fumant son khaliane porté par son domestique et / Femme du Schach / conduite par un eunuque. Two chalk lithographs on wove paper. 43 x 52.5 cm. 1819. In the original grey-green wrapper. Published by Alexandre Pluchart, St. Petersburg 1820.

The painter and printmaker Alexander Orlowski studied in Warsaw under the Frenchman Jean-Pierre Norblin de la Gourdaine and enjoyed the patronage of Prince Joseph Poniatowski. After the partition of Poland the young artist sought his fortune in the land of his country's former arch-enemy, settling in St. Petersburg in 1801. In order to continue his education as an artist he undertook study trips to France, Germany and Italy. In his new home of St. Petersburg, Orlowski, whose name is now largely forgotten, became a much sought-after painter of historical subjects, animal studies and scenes of Russian daily life, which he depicted in evocative, atmospheric genre scenes. In 1812 the artist was appointed painter to the Imperial Court.

Orlowski was the first lithographer to work in Russia and was undoubtedly inspired in his efforts by French models. These two lithographs from 1819 depicting oriental riders in picturesque costume certainly betray a profound knowledge of the French art of his day. Stylistic influences from Horace Vernet, Delacroix, Géricault and other masters of French lithography are unmistakable even at this early stage, given the date when the lithographs were produced. Orlowski exhibits considerable craftsmanship. Contrary to what the long-winded title would lead us to expect, the Orientals and their spirited mounts are briskly and skilfully characterized, while the landscape staffage is rendered with soft transitions.

Very fine, nuanced impressions with full margins. Some foxing and discoloration, otherwise in very good condition. The two lithographs are rare.



37 ANTONIO DE PIAN

(1784 Venedig – 1851 Wien)

Fünf Blätter nach eigener Erfindung: Inneres einer gotischen Kirche mit dem Hochgrab eines Ritters; Choransicht einer gotischen Kirche und Friedhof; Beisetzung einer Aschenurne in einer Gruft; Antikische Halle mit badenden Frauen; Vorhalle einer gotischen Kirche mit einem Begräbnis beim Schein von Fackeln. Fünf Lithographien mit unterschiedlichen Tonplatten in mehreren Grau- und Brauntönen. Ca 45,1 x 33 cm. (1820). Schwarz, *Die Anfänge der Lithographie in Österreich*, 155, 5, 1–5.

Die Folge ist vollständig von großer Seltenheit. Schwarz weist nur wenige Exemplare nach.

Der Architektur- und Dekorationsmaler und Lithograph Antonio de Pian erhielt seine künstlerische Ausbildung in Venedig und Wien und zeigt sich in seinem Frühwerk von den Architekturcapriccios Canalettos beeinflußt. 1821 wurde er in der österreichischen Hauptstadt zum Hoftheatermaler ernannt. Das druckgraphische Werk, das insgesamt 15 Lithographien zählt, entstand vorwiegend in den Jahren 1820–21 und verrät de Pians Schulung als Bühnenmaler und seinen ausgeprägten Sinn für dramatische und effektvolle Inszenierungen. Ganz im Einklang mit dem herrschenden Zeitgeschmack spielt die Architektur des Mittelalters eine eminente Rolle in de Pians Ikonographie und veranschaulicht die romantische Sehnsucht nach einem weit zurückliegenden, gottesfürchtigen Zeitalter. So schildert er einen stimmungsvoll beleuchteten gotischen Kirchenraum, in dem ein Mann in mittelalterlicher Tracht in Gedanken versunken vor einem Grabmal innehält, oder eine Gruppe von Gestalten, die in einem düsteren, von Fackeln beleuchteten Gewölbe an einem Begräbnis teilnehmen. Im Unterschied zur tiefgründigen Symbolik der Bildwelt eines Karl Friedrich Schinkel bleibt de Pians ikonographisches Repertoire jedoch mehr an der Oberfläche. Seine pittoreske Bildregie dient in erster Linie dekorativen Zwecken und hier offenbart sich eine inhaltliche Parallele zum zeitgleichen lithographischen Schaffen der Brüder Quaglio.

Ausgezeichnete, fein abgestufte Drucke mit breitem Rand. Leichte Gebrauchsspuren, sonst sehr gut erhalten.

37 ANTONIO DE PIAN

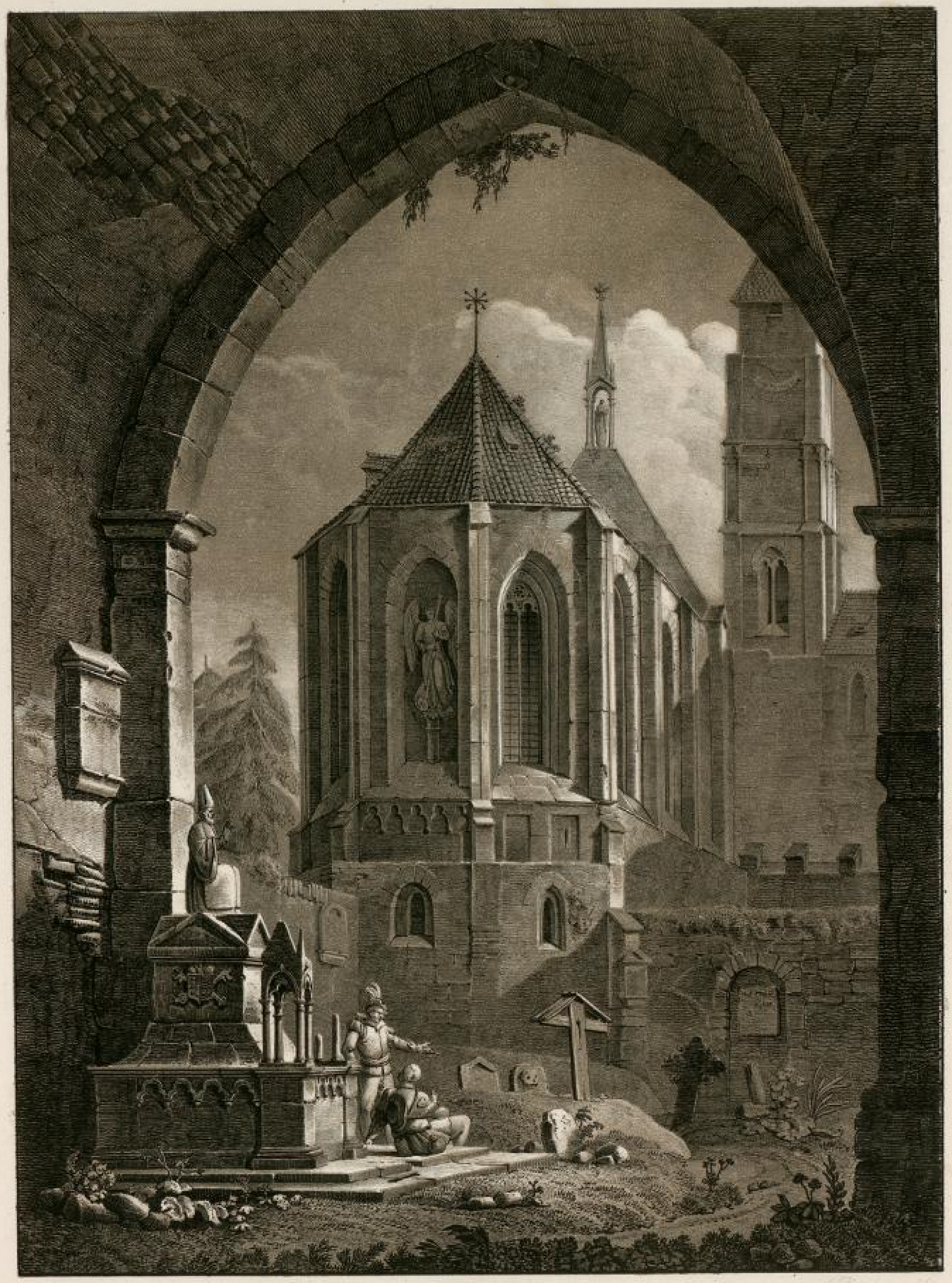
(1784 Venice – 1851 Vienna)

Five Sheets after Own Inventions: Interior of a Gothic Church with a Knight's Tomb; View of the Chancel and Cemetery of a Gothic Church; Interment of a Cinerary Urn in a Crypt; An Antique Hall with Women Bathing; Portico of a Gothic Church with Torchlight Burial. Five lithographs with different tint-stones in several grey and brown tones. Ca. 45.1 x 33 cm. (1820). Schwarz, *Die Anfänge der Lithographie in Österreich*, 155, 5, 1–5.

The complete set is extremely rare. Schwarz mentions only few examples.

Antonio de Pian, an architecture and scene painter and lithographer, received his artistic training in Venice and Vienna and his early work shows the influence of Canaletto's architectural caprices. In 1821 he was appointed official painter to the Austrian capital's Hoftheater. His printed work totalling 15 lithographs, which were produced mainly in the years 1820–21, betrays de Pian's training as a stage designer with a keen sense of dramatic effect. Entirely in keeping with the prevailing taste of the age, the architecture of the Middle Ages plays an eminent role in de Pian's iconography and illustrates the Romantic nostalgia for a God-fearing age in the distant past. Thus he shows the eerily lit interior of a Gothic church, in which a man in mediaeval dress pauses lost in thought before a tombstone, and a group of figures attending a funeral in a gloomy vault illuminated by flickering torches. In contrast to the profound and intellectual symbolism of Schinkel's imagery, de Pian's iconographic repertoire is more superficial. His picturesque compositions serve primarily decorative purposes, while his subject matter reveals a kinship with that of the contemporary lithographic work of the Quaglio brothers.

Very fine, contrasting impressions with wide margins. Slight traces of handling, otherwise very well preserved.



N° II

38 GIOVANNI FATTORI

(1825 Livorno – 1908 Florenz)

Paesaggio al tramonto (Landschaft bei Sonnenuntergang). Radierung und Aquatinta auf Zink, auf elfenbeinfarbenem Velin gedruckt. 15 x 19,8 cm. Servolini 126.

Mensch und Tier verschwinden in einem fast abstrakten Liniengebilde und sind kaum erkennbar in der sie umgebenden, atmosphärisch durchdrungenen Landschaft. Giovanni Fattori war ein unübertroffener Meister in der Wiedergabe von Licht und Luft und entwickelte in den 1880er Jahren eine absolut eigenständige und neuartige Formensprache. Das Blatt dürfte in der zweiten Hälfte dieses Jahrzehnts entstanden sein, als Fattori in seinem druckgraphischen Werk durch Motive aus dem ländlichen Leben der mittelitalienischen Region Maremma inspiriert wurde. Um die Wirkung des schwindenden Abendlichtes adäquat darzustellen, wurde die Platte einer längeren Ätzung unterzogen; überhaupt erweist sich das weiche Metall Zink als das geeignete Medium, um eine reiche tonale Entfaltung zu erzielen. Bedingt durch den experimentellen Charakter von Fattoris Radierkunst können die einzelnen Abzüge eines selben Blattes stark untereinander differenzieren. Auf unserem Exemplar ist der steinerne Pfad, etwas rechts von der Bildmitte, optisch hervorgehoben, wie der Vergleich mit dem einheitlicher behandelten Abzug aus dem Museo Civico in Livorno zeigt (*Giovani Fattori*, Lugano 2003, S. 120, Nr. 94). Die großen Felsensteine leuchten hell auf inmitten der kargen Vegetation und führen den Blick des Betrachters in die Tiefe. Unterschiedlich und deutlich intensiver ist auch die tonale Wirkung der tief geätzten Baumgruppe am Horizont, deren Äste sich fast gespenstisch schwarz gegen den dämmrigen Abendhimmel abzeichnen.

Prachtvoller Abzug mit reichem Plattenton und gratig druckender Facette, auf dem vollen Bogen gedruckt. Geringfügige Gebrauchsspuren, drei unauffällige Papierverfärbungen am oberen Rand, sonst sehr gut erhalten. Verso mit dem Stempel der Sammlung Simonetti, Rom, sowie mit dem Trockenstempel der Libreria Prandi, Reggio Emilia.

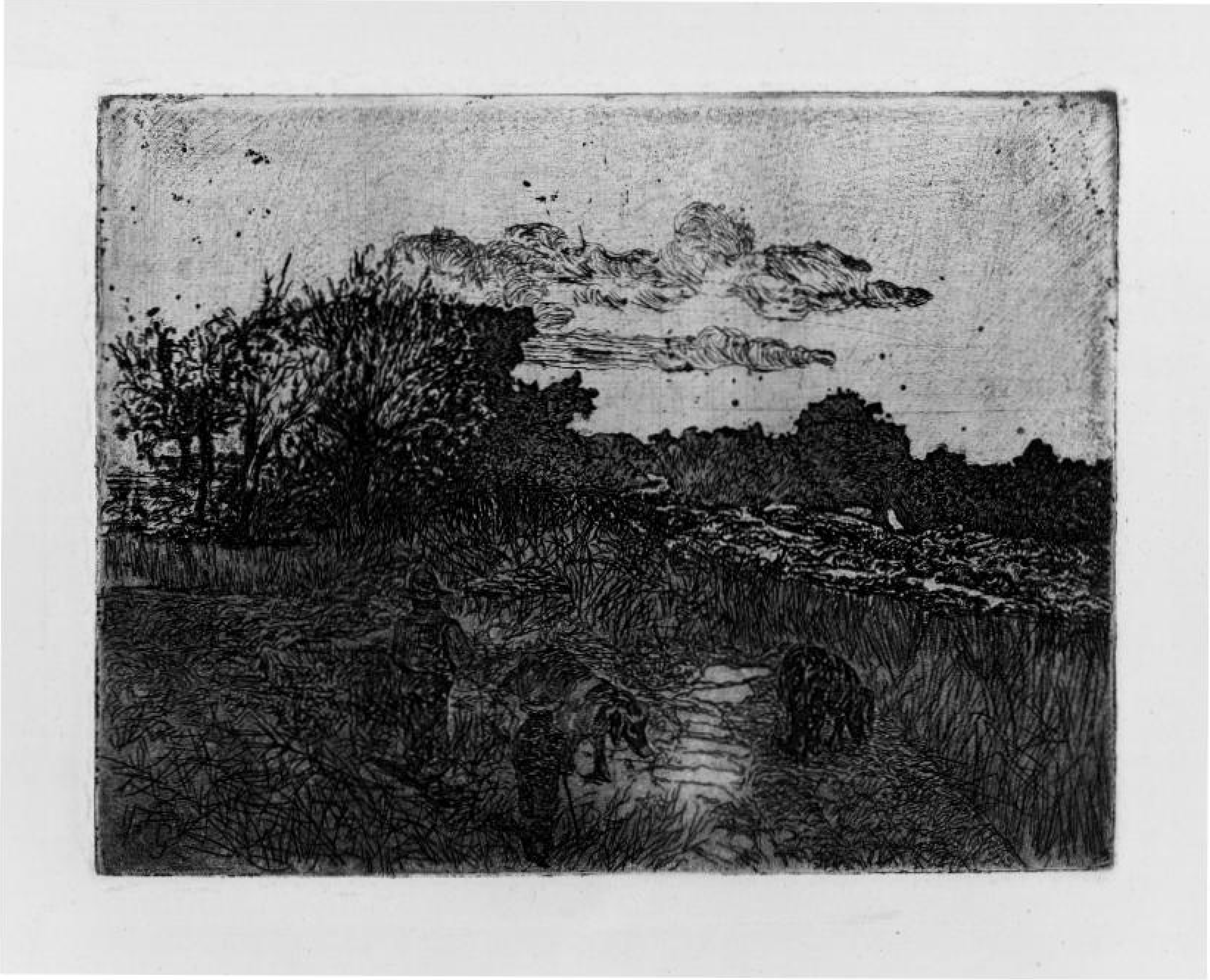
38 GIOVANNI FATTORI

(1825 Livorno – 1908 Florence)

Paesaggio al tramonto (Landscape at Sunset). Etching and aquatint on zinc, printed on an ivory-coloured wove paper. 15 x 19.8 cm. Servolini 126.

Man and animals disappear in an almost abstract lineal structure and are scarcely discernible in the surrounding, atmospherically charged landscape. Giovanni Fattori was an unsurpassed master in the rendering of light and air, developing an absolutely original and novel formal language in the 1880s. The print probably originates from the second half of that decade, when Fattori's printed work was inspired by motifs from the rural life of the central Italian region of Maremma. In order to adequately capture the effect of the fading light at dusk the plate was subjected to extensive biting. Moreover, a soft metal like zinc proves to be a most suitable medium for producing a variety of rich tonal effects. As a consequence of the experimental character of Fattori's printmaking, the individual impressions of one and the same print may differ considerably. On our impression the stone path, somewhat right of centre, is optically highlighted, as a comparison with the uniformly treated proof from the Museo Civico in Livorno shows (*Giovanni Fattori*, Lugano 2003, p. 120, No. 94). The large rocks catch the light amid the sparse vegetation and draw the viewer's gaze into the distance. A different and much more intense tonal effect is achieved by the deeply etched trees on the horizon, whose branches loom an eerie black against the twilit evening sky.

A very fine, rich impression printed with tone and with fiull margins. Minor traces of handling, slight paper discoloration at three places along the upper margin, otherwise very well preserved. Verso with the stamp of the Simonetti Collection, Rome, and the embossed stamp of the Libreria Prandi, Reggio Emilia.



39 SAMUEL JESSURUN DE MESQUITA

(1868 Amsterdam – 1944 Auschwitz)

Helmkakadu. Holzschnitt auf China. 43,3 x 23,2 cm. Signiert. (1924). Van Es H 112.

Samuel Jessurun de Mesquita war als Künstler im wesentlichen Autodidakt und galt während der 1920er Jahre in den Niederlanden als ein angesehener und gefragter Graphiker. Er entstammte einer portugiesisch-jüdischen Familie in Amsterdam und war ein typischer Repräsentant des für diese Stadt so charakteristischen kosmopolitischen Judentums. Trotz seiner zeichnerischen Begabung wurde Mesquita im Alter von vierzehn Jahren als Schüler der dortigen Akademie abgewiesen. Nach einem kurzen Intermezzo, wärend dessen er sich dem Architekturstudium widmete, vollendete er 1889 seine Ausbildung als Zeichenlehrer. In den folgenden Jahren beschäftigte Mesquita sich intensiv mit den verschiedenen druckgraphischen Techniken. Vor allem mit dem Medium des Holzschnittes erzielte er erste Erfolge. Bereits 1899 wurden mehrere dieser Frühwerke in der namhaften deutschen Zeitschrift *Dekorative Kunst* veröffentlicht. Mesquita entwickelte eine vereinfachende, stark stilisierende Holzschnittechnik, deren markante Schwarz-Weißkontraste eine betont dekorative Wirkung haben. Wenngleich der Künstler heute hauptsächlich durch seine Holzschnitte bekannt ist, so tat er sich in den Jahren nach 1905 auch als ein origineller und begabter Zeichner, Radierer und Lithograph hervor. Zusammen mit ehemaligen Studienkollegen wie Joseph Mendes da Costa und Lambertus Zijl gilt Mesquita denn auch als einer der bedeutendsten und eigenständigsten Vertreter der niederländischen Arts-and-Crafts-Bewegung. Der Künstler führte jedoch ein bescheidenes und zurückgezogenes Leben und stellte ungerne aus. Eine persönliche Genugtuung muß Mesquitas 1933 erfolgte Berufung zum Lehrer an die Amsterdamer Akademie für bildende Künste gewesen sein, die gleiche Institution, die ihm als Jugendlichen den Zutritt verweigert hatte. Das künstlerische Schaffen wurde vom Ausbruch des Zweiten Weltkrieges abrupt unterbrochen. Nur wenige Arbeiten aus dieser Periode sind erhalten geblieben. 1944 wurde Mesquita gemeinsam mit seiner Frau und seinem Sohn im Vernichtungslager Auschwitz ermordet.

Der *Helmkakadu* ist ein eindrucksvolles und charakteristisches Beispiel seines zeichnerischen Purismus. Die kraftvolle Stilisierung verleiht der Darstellung Würde und Monumentalität. Beeindruckend ist die effektvolle *mise en page*, die ein hochentwickeltes Gespür für Komposition und ornamentale Wirkung verrät. Bei unserem Abzug handelt es sich um einen Probedruck; im vollendeten Druckzustand sitzt der Vogel auf einem horizontalen Stab und der Stock ist gleichmäßig eingefärbt. Die Gesamtauflage ist, wie oft bei Mesquita, gering und beträgt etwa zehn Exemplare.

39 SAMUEL JESSURUN DE MESQUITA

(1868 Amsterdam – 1944 Auschwitz)

Gang-Gang Cockatoo. Woodcut on China paper. 43.3 x 23.2 cm. Signed. (1924). Van Es H 112.

Samuel Jessurun de Mesquita, a respected and much sought-after printmaker and draughtsman in the Netherlands during the 1920s, was essentially self-taught. He came from a Portuguese-Jewish family in Amsterdam, being a typical representative of the cosmopolitan Jewish community that was so much a feature of that city. At the age of fourteen, Mesquita was rejected as a pupil by the local academy despite his artistic talents. After a brief intermezzo, during which he devoted himself to the study of architecture, he completed his training as an art teacher in 1889. In the following years Mesquita dealt intensively with various printing techniques. It was in the medium of the woodcut that he scored his first success. As early as 1899, several of his early works were published in the prestigious German periodical *Dekorative Kunst*. Mesquita developed a simplifying, highly stylized woodcut technique, whose stark black-and-white contrasts have a marked decorative effect. Although the artist is mainly known today for his woodcuts, he also distinguished himself in the years after 1905 as an original and gifted draughtsman, etcher and lithographer. Together with former fellow-students, such as Joseph Mendes da Costa and Lambertus Zijl, Mesquita is also considered one of the most important and original representatives of the Dutch arts-and-crafts movement, although he led a modest and retiring life and was reluctant to exhibit. In 1933 Mesquita had the satisfaction of being appointed as a teacher at the Amsterdam Academy of Fine Arts, the same institution that had refused to admit him as a youth. His artistic activity was abruptly interrupted by the outbreak of the Second World War. Only a few works from this period have been preserved. In 1944 Mesquita, together with his wife and son, came to death in the extermination camp of Auschwitz.

The *Gang-Gang Cockatoo* is an impressive and characteristic example of his purism as a draughtsman. The powerful stylization lends the portrayal a monumental dignity. The impressive *mise en page* betrays a highly developed flair for composition and ornamental effect. Our impression is a trial proof; in the final state the bird is perched on a horizontal bar and the woodblock is evenly inked. As is often the case with prints by the artist, the total edition is very limited, counting approximately ten impressions.

40 CHARLES DONKER

(geb. 1940 in Utrecht)

Toter Maulwurf. Radierung und Kaltnadel. 19,8 x 14,6 cm. Signiert. Auflage 21 num. Ex. (1975).

Die lakonische Unterschrift lautet: „Maulwurf am Sonntagmorgen tot gefunden am See von Maarseveen. Der Eisvogel sang noch“ und ist charakteristisch für die intuitive Arbeitsweise Donkers. Oft durchkreuzt der Künstler auf langen einsamen Wanderungen, scheinbar planlos, die Natur und läßt sich vor Ort spontan durch ein Motiv inspirieren, das er in einem Skizzenbuch oder direkt auf die präparierte Kupferplatte notiert. Größte Unmittelbarkeit und künstlerische Frische sind das Ergebnis dieser solitären Arbeitsweise. Dies ist umso erstaunlicher, da Donker eigentlich zwischen 1956 und 1961 an der Koninklijke Akademie voor Kunst en Vormgeving (Königlichen Akademie für Kunst und Gestaltung) in Den Bosch als monumentaler Künstler ausgebildet wurde. Erst nach Vollendung seines Studiums wandte der Künstler sich dem Medium der Radierkunst zu, das er mit großer Sensibilität und technischer Meisterschaft beherrscht. Im Jahre 2002 fand im Museum Rembrandthuis in Amsterdam eine Übersichtsausstellung seines druckgraphischen Werkes statt, die dem Schaffen dieses scheuen und zurückgezogen lebenden Künstlers den verdienten Tribut zollte (Eddy de Jongh & Peter Schatborn, *Charles Donker etser*, Amsterdam 2002).

Wenngleich Donker sich in seinem Werk der Figuration verpflichtet fühlt, so zeigen seine Radierungen nie eine sklavische Abhängigkeit vom Sujet oder einen zu ausgeprägten Hang zur Illustration. Die innere Balance und Verfeinerung seiner Kompositionen vermitteln seiner Kunst eine abstrahierende Qualität, die über die reine Naturbeobachtung hinausgeht. Große Vorgänger des 17. Jahrhunderts wie Hercules Segers oder Johannes Brosterhuysen und spätere Virtuosen der Radierkunst wie Meryon und Bresdin dürften Donker bei der Arbeit inspiriert haben; die immer originelle und eigenwillige *mise en page* erinnert an die ästhetische Vollendung asiatischer Zeichner und Holzschneider. Hinter der äußeren Erscheinungsform einer vielfältigen und unendlich reichen Natur ist das Thema der Vergänglichkeit überall gegenwärtig. So ist auch der tote Maulwurf eine Metapher des ewigen Kreislaufes von Leben und Tod. Das kleine Tier liegt hilflos auf dem Rücken, der *rigor mortis* hat seine Glieder bereits versteift. Donkers Radiernadel ist mit einem Höchstmaß an künstlerischer Konzentration eingesetzt. Ein dichtes Geflecht von mikroskopisch feinen Pünktchen, Häkchen und Strichelchen definiert die Textur des weichen Fells und die unterschiedliche Beschaffenheit von Schnauze, Ohren und Pfoten. Der leer belassene Hintergrund, der feine tonale Abstufungen vorweist, unterstreicht die Verlorenheit der toten Kreatur und erinnert uns gleichzeitig an unsere eigene Endlichkeit.

40 CHARLES DONKER

(1940 Utrecht)

Dead Mole. Etching and drypoint. 19.8 x 14.6 cm. Signed. Edition 21 numbered impressions. (1975).

The laconic caption, which reads: “Dead mole found at Lake Maarseveen on Sunday morning. The kingfisher was still singing”, is characteristic of Donker’s intuitive way of working. The artist often goes off on long, lonely country rambles without any apparent objective and lets himself be spontaneously inspired by whatever motif he comes across, which he notes down in a sketch book or transfers directly onto a prepared copperplate. The result of this solitary way of working is a maximum of immediacy and artistic freshness. This is all the more astonishing since Donker actually trained as a monumental artist at the Koninklijke Akademie voor Kunst en Vormgeving (Royal Academy for Art and Design) in Den Bosch from 1956 to 1961. It was only after completing his studies that the artist turned to etching, a technique he masters with great sensitivity and skill. In 2002 the Rembrandthuis Museum in Amsterdam showed a general exhibition of his printed œuvre – a fitting tribute to the work of this shy and reclusive artist (Eddy de Jongh & Peter Schatborn, *Charles Donker etser*, Amsterdam 2002).

Although Donker’s printed work is strongly figurative, his etchings never reveal a slavish dependence on the subject or an excessive anecdotical vein. The inner balance and refinement of his compositions give his art a kind of abstract quality, which goes beyond mere observation of nature. Donker has been inspired in his work by outstanding 17th century predecessors, like Hercules Segers and Johannes Brosterhuysen, and by later virtuosos of etching such as Meryon and Bresdin, while the always original and idiosyncratic *mise en page* recalls the aesthetic perfection of Asian draughtsmen and woodcutters. Behind the outward appearance of a varied and endlessly abundant nature the theme of transience is ever present. Thus the dead mole is also a metaphor of the eternal cycle of life and death. The little animal lies helpless on its back, its limbs stiffened by *rigor mortis*. Donker’s etching needle has been used with a maximum of artistic concentration. A dense weave of tiny little dots, whorls and short strokes defines the texture of the soft fur and also distinguishes that of the snout, ears and paws. The blank background, which shows fine tonal gradations, underlines the forlornness of the dead creature, while at the same time reminding us of our own mortality.

KÜNSTLERVERZEICHNIS / INDEX OF ARTIST NAMES

Abel, Josef	64
Amigoni, Jacopo	66
Barbazza, Antonio Giuseppe	68
Boni, Giovanni Martino de'	70
Borcht, Peeter van der	6
Castiglione, Giovanni Benedetto	10
Coornhert, Dirck Volkertsz.	12
Cort, Cornelis	16
Courtois, Jacques	18
Dagoty, Edouard Gautier	78
Dahl, Johan Christian Clausen	96
Desprez, Louis-Jean	72
Deutsche Schule	22
Donker, Charles	108
Eimmart, Georg Christian d. J.	26
Fagiuoli, Girolamo	28
Fattori, Giovanni	104
Fisher, Edward	76
Franco, Giovanni Battista	30
Fricquet, Jacques	32
Furnius, Pieter Jalhea	36
Gärtner, Friedrich von	98
German School	22
Goltzius, Hendrick	38
Kauffmann, Angelika	80
Koch, Joseph Anton	82
Lips, Johann Heinrich	86
Lutma, Jan d. J	44
Maglioli, Giovanni Andrea	46
Maulbertsch, Franz Anton	88
Mesquita, Samuel Jessurun de	106
Novellanus, Simon	48
Orlowski, Alexander	100
Parmigianino, Umkreis	50
Pian, Antonio de	102
Piranesi, Francesco	72
Rigaud, Jacques	90
Sichem, Christoffel van	52
Tischbein, Johann Heinrich	94
Vico, Enea	54
Vorsterman, Lucas	56
Vredeman de Vries, Hans	60

23 Barbazza

VERKAUFSBEDINGUNGEN
PREISE AUF ANFRAGE

Alle Blätter sind verkäuflich. Verkauf gegen sofortige Zahlung an *Deutsche Bank*, BLZ 100 700 24, Kto.–Nr. 0 784 777.

Auslandszahlungen werden durch Banküberweisungen in EURO spesenfrei für uns erbeten. Versand auf Kosten und Gefahr des Bestellers. Versicherung zu seinen Lasten. Kurzfristige Ansichtssendungen an uns bekannte Kunden sind möglich. Festbestellungen werden bevorzugt behandelt. Es besteht kein Lieferungszwang. Eigentumsvorbehalt gemäß § 455 BGB.

Erfülllungsort und Gerichtsstand, auch für Mahnverfahren: Berlin.

USt-Id Nr. DE 814227922

CONDITIONS OF SALE
PRICES ON REQUEST

All items in the catalogue are for sale. Payment should be made to *Deutsche Bank*, BLZ 100 700 24, account no. 0 784 777.

Foreign clients are requested to remit payment net of bank charges in EURO. The client is liable for all costs and risks of shipping, including transit insurance.

We will be happy to send items on approval for short periods of time to clients known to us. Firm orders will take precedence.

In case of any disputes the German version of these conditions shall be legally binding.

Place of performance and place of jurisdiction for any legal proceedings is Berlin. Title is reserved until complete payment of goods (§ 455 Civil Code of Germany).

VAT No. DE 814227922

IMPRESSUM

Satz & Layout	Stefanie Löhr
Repros	Christoph Anzeneder, Notica
Druckvorstufe	Mega-Satz-Service, Berlin
Druck	Conrad GmbH, Berlin
Papier	LuxoSamtoffset 170 g/qm Schneidersöhne GmbH & Co. KG
Typographie	Custodia, 10 pt Fred Smeijers, Our Type, Belgien